Bianco & Nero

Bimestrale della Scuola Nazionale di Cinema

Marzo-Aprile 1999

Sirk e Minnelli: il family melodrama

Scenari viscontiani

Incontro con Makhmalbaf

Cinema muto italiano

1 9 2 9 9

Bianco & Nero

SOMMARIO 2/99

Everett Sloane e Robert Mitchum in *Home from the Hill* di Vincente Minnelli

Eccessi di stile e lezioni di morale in *Home from the Hill* e *Written on the Wind*

Veronica Pravadelli

Premessa teorica: il *family melodrama* americano degli anni '50

Tra i generi hollywoodiani del periodo dello *studio system*, il *family melodrama* degli anni '50 è tra quelli che più ha alimentato, in ambito angloamericano, la discussione teorica sul testo filmico. In tale contesto i film di Douglas Sirk e Vincente Minnelli – di cui si analizzano qui, rispettivamente, *Written on the Wind* (*Come le foglie al vento*, 1956) e *Home from the Hill* (*A casa dopo l'uragano*, 1960) – hanno occupato una posizione privilegiata[1]. L'elemento catalizzatore di tali analisi è il rapporto tra ideologia, genere e stile, elemento questo, come vedremo, che ricollega il discorso critico su questo tipo di melodramma cinematografico ad altre forme melodrammatiche, soprattutto al melodramma teatrale del XIX secolo.

Gli schemi concettuali che hanno contraddistinto l'analisi del *family melodrama*, e al cui ambito questo intervento si riferisce, sono quelli dell'analisi semiotica e psicanalitica del testo filmico, ispirata dal lavoro svolto da, e attorno a, «Screen» negli anni '70. La rivista, infatti, per prima tradusse in inglese parte del lavoro di Christian Metz come pure un buon numero di articoli di altri studiosi francesi apparsi nei «Cahiers du Cinéma» tra la fine degli anni '60 e l'inizio degli anni '70. Al fine di definire i parametri teorici a cui si farà costante riferimento, è necessario ricordare i due interventi che risultarono fondamentali per l'analisi in questione, ossia *Cinéma, idéologie, critique* di Jean-Louis Comolli e Jean Narboni, e *La suture* di Jean-Pierre Oudart, entrambi del 1969[2]. Schematicamente, Comolli e Narboni definirono il testo filmico come un sistema di rappresentazione che veicola ideologia, mentre Oudart mise in risalto il modo in cui determinate strategie linguistiche inscrivono e determinano la fruizione spettatoriale del testo. I primi si rifacevano a posizioni neo-marxiste, il secondo alla psicanalisi lacaniana. Infatti, è proprio l'accorpamento della teoria dell'ideologia di Althusser, di quella del soggetto di Lacan, e dell'analisi semiotica dei codici cinematografici che permise di arrivare, negli anni '70, alla formulazione di una vera e propria teoria del testo filmico

hollywoodiano, teoria che continuò a influenzare la critica angloamericana anche nel decennio successivo.

In generale, i prodotti del cinema hollywoodiano vennero distinti in due gruppi, il *classic realist text* ed il *progressive text*. Nel primo rientrerebbero tutti quei film che, "nascondendo" i loro processi di scrittura – utilizzando cioè l'*invisible style* – e privilegiando esclusivamente i nessi dell'intreccio e della sua risoluzione, "nascondevano" anche l'ideologia veicolata dal racconto. Componente fondamentale del *classic realist text* sarebbe il processo di identificazione cui lo spettatore è chiamato, processo che, fondandosi su schemi inconsci, impedirebbe all'esperienza filmica di diventare esperienza cosciente. Nel privilegiare l'istanza dell'Immaginario, a scapito di quella del Simbolico, il cinema di Hollywood non farebbe altro che alimentare quella "falsa coscienza" che, all'indomani del '68, intellettuali e critici si proponevano di portare in superficie.

Quando si vanno ad analizzare i testi, si fa però strada la consapevolezza che, rispetto al cinema classico degli anni '30, in quello degli anni '40 e '50, sia i contenuti, che il rapporto tra stile e racconto sono profondamente cambiati[3]. Storie ingarbugliate e complesse dove i nessi di causa ed effetto non sono più rigorosamente rispettati e dove il racconto riesce solo faticosamente a spiegare, e risolvere, i conflitti della *story*. Spesso è così contorto e inverosimile da risultare esso stesso contraddittorio. Ma è il livello stilistico, o meglio l'*eccesso stilistico*, che rivelerebbe le contraddizioni del racconto stesso e quindi, questo è il punto fondamentale, dell'ideologia veicolata. Lo stile, in altre parole, rivelerebbe ciò che la *story* censura e non riesce ad esplicitare, ma così facendo renderebbe evidente il non esplicitato. Nel rendersi visibile, e nell'oltrepassare il racconto, lo stile porterebbe in superficie, così come il sintomo, dei contenuti latenti. Questo secondo tipo di testo, di cui il *family melodrama* degli anni '50 costituisce un nucleo importante, è il *progressive text*[4].

Al fine di cogliere le peculiarità del dibattito su *classic realist* e *progressive text* è necessario chiarire le accezioni di certe categorie estetiche in quanto non equivalgono sempre ai parametri che si è soliti attribuire loro nel contesto italiano. La formulazione di questi due concetti dipende infatti da una specifica interpretazione delle forme realiste ottocentesche: il romanzo ed il teatro. Estetica del realismo e «testo realista classico» sono collegati, ma non equivalenti. Benché il dibattito sul realismo in senso proprio non manchi[5], si verifica ben presto una sorta di doppio *spostamento*: invece di *analizzare* i canoni estetici del realismo, lo si *giudica* secondo parametri ideologici; in secondo luogo, questo stesso giudizio viene applicato al cinema classico di Hollywood, forma che avrebbe ereditato la funzione, e certi procedimenti testuali, del romanzo e del teatro realistici. A questo si deve aggiungere che la teoria del teatro epico di Brecht, e la sua critica al teatro naturalista, viene considerata, negli anni

'70, una vera e propria panacea, invocata di continuo. Si riconosce al cinema classico una funzione simile a quella del teatro naturalista, e si va alla ricerca di film che, come nel teatro epico di Brecht, producano una straniante distanza tra testo e spettatore. Il *family melodrama* rientrerà in questo secondo modello, appunto il *progressive text*.

In generale, quindi, si deve sottolineare come non sia raro che la discussione sul cinema dipenda dal confronto con altre forme artistiche. E questo perché si è interessati, in primo luogo, alla funzione ideologica delle forme. Colin MacCabe, per esempio, nel suo importante saggio *Realism and the Cinema: Notes on Some Brechtian Theses*, afferma che nel privilegiare l'enunciato («what is said») a scapito dell'enunciazione («the act of saying») il linguaggio narrativo del romanzo realista ottocentesco si presenta come trasparente, veritiero e quindi adeguato al contenuto che narra. La narrazione degli eventi diventa una sorta di "metalinguaggio" che, inglobando ogni atto di enunciazione, evita di rendere esplicita, al lettore, la propria materialità. È questo aspetto che, secondo MacCabe, il cinema classico, o meglio il *classic realist text*, eredita dal romanzo, in quanto la narrazione degli eventi diventa una sorta di metalinguaggio che nasconde i processi di costruzione e produzione degli eventi narrati[6].

L'elemento fondamentale per il discorso sul *family melodrama* riguarda quindi il rapporto tra forma e contenuto, che si potrebbe riassumere nel modo seguente: il «testo realista» è una modalità di rappresentazione che, fondandosi sull'adeguatezza tra forma e contenuto, spiega e rende intelligibile il mondo – il narrato e il reale – perpetuandone l'ideologia dominante, quella borghese. In tale senso esso privilegia storie di integrazione sociale, ossia storie di individui che, alla fine del racconto, avranno accettato determinati ruoli e responsabilità previsti e codificati dall'ideologia dominante. In termini psicanalitici ciò è possibile quando il principio di realtà – su cui l'ideologia è fondata – riesce a controllare il principio del piacere, l'istanza del desiderio individuale. Ora, è piuttosto evidente che, se consideriamo *Home from the Hill* e *Written on the Wind* (ma anche gli innumerevoli altri esempi del genere), tale processo di integrazione è molto, troppo *faticoso* per essere convincente. E questo lo si è notato sin dai primi saggi sul genere, che hanno evidenziato come l'istanza del desiderio sia troppo forte per essere controllata dall'ideologia.

Il discorso teorico sul *family melodrama* raggiunse una certa sistematicità e completezza dopo la pubblicazione dello studio di Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination* (1976), sul melodramma teatrale francese del XIX secolo[7]. E ciò perché l'analisi di Brooks, fondata proprio sul rapporto tra estetica e ideologia del testo melodrammatico, offrì un modello che si poteva chiaramente contrapporre al «testo realista». Anche in questo caso i critici evidenziarono una analogia tra le forme teatrali e quelle cinematografiche: se il realismo teatrale si fonda su testi

Robert Mitchum in *Home from the Hill*

che privilegiano il dialogo, l'analisi dei personaggi e la recitazione naturalistica, l'estetica melodrammatica privilegia invece – come ha rilevato Brooks – i codici non verbali, quali la gestualità del corpo, il grido inarticolato, e il *tableau* silenzioso. Cioè, nel testo melodrammatico (che Brooks definisce il «testo del mutismo», proprio perché il «ruolo muto ricorre con frequenza nel melodramma»), «il gesto sembra investito da una carica di senso così forte da risultare – è legittimo sospettarlo – un eccesso rispetto a quanto si può sostenere su un piano letterario»[8]. I codici non verbali, alla cui presenza e funzione il melodramma deve la sua stessa essenza, sono il sintomo e la trasgressione dei limiti di ciò che è possibile rappresentare, sia a livello di intreccio che di discorso verbale. Al "testo" realista, dunque, la funzione di rappresentare, a quello melodrammatico quella di rivelare l'irrappresentabile.

Nel racconto melodrammatico, quindi, il rapporto tra forma e contenuto è di assoluta inadeguatezza. I conflitti del melodramma rivelano che l'istanza individuale è regolata non tanto dal principio di realtà, quanto da quello del piacere, e che quindi per il soggetto non è facile assumere quell'identità che gli viene imposta dall'ordine sociale. Ne consegue che la relazione tra forma e contenuto non è più equilibrata, e che tale squili-

brio è spiegabile con l'irruzione di desideri inconsci e con il riemergere del rimosso. Se il desiderio è quindi sovversivo, allo stesso tempo il personaggio non è più adeguato al mondo in cui vive.

È a questo punto che l'analisi di Brooks si congiunge, e lascia il campo, a quella del melodramma cinematografico. Data la relazione tra racconto ed espressione formale e, considerato che nel *family melodrama* il *setting* privilegiato è quello della *middle-class home*, emerse la tesi che l'ideologia criticata fosse quella del modello di famiglia che dominò l'immaginario americano nel periodo postbellico e della guerra fredda, ossia quella della *suburban home*. In questo periodo, indipendentemente dalla classe sociale di appartenenza, la tendenza dominante dei giovani americani era quella di sposarsi presto, di acquistare una casa nei sobborghi, lontano dalle grandi città, di riempirla di elettrodomestici e di fare figli. La famiglia degli anni '50 ha ruoli tradizionali rispetto al periodo precedente: all'uomo il compito di lavorare – di qui il termine riservatogli di *breadwinner* – alla donna quello di dedicarsi alla casa, ai figli e allo *shopping*, ossia quello di *homemaker*. La peculiarità dell'*American Dream* degli anni '50 è che questo "sogno" è a portata di tutti, ed è, come ha affermato Elaine Tyler May, «il primo tentativo a tutto raggio di creare una casa che potesse ipoteticamente soddisfare tutti i bisogni individuali dei suoi abitanti»[9].

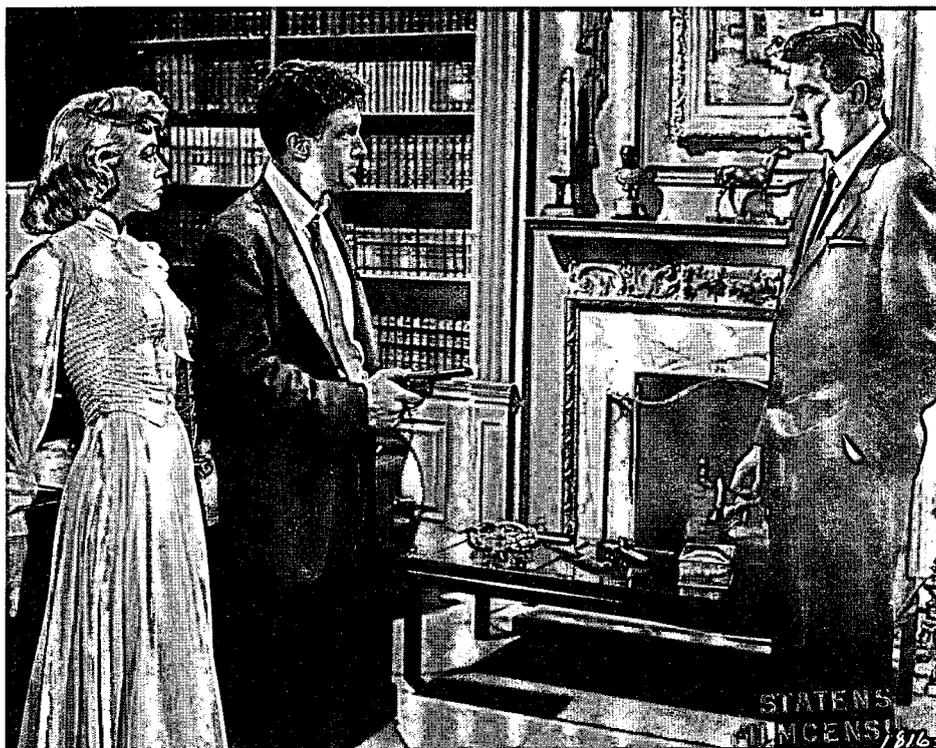
E tuttavia, lungi dall'essere confortevole e rassicurante, come in alcune sitcom televisive del periodo, la casa rappresentata nei *family melodrama* è invece fonte di angosce, insicurezze e costrizioni di ogni sorta, tanto che per i personaggi – dall'equilibrio psichico sempre problematico – la realizzazione del sogno americano è tutt'altro che facile. Nel melodramma i processi di formazione dell'identità si scontrano con le richieste del Simbolico, cosicché risulta impossibile ricondurre il desiderio individuale a forme di socializzazione accettate; e quando, nonostante tutto, ciò avviene, appare rispondere più ad un principio formale – la risoluzione dell'intreccio – che non alla logica evoluzione degli eventi. L'*happy ending*, come vedremo negli esempi qui analizzati, risulta essere un vero e proprio *spostamento*, nel senso che non deriva dalla risoluzione del conflitto, ma dalla morte violenta, e casuale, del protagonista principale. In altri casi, come in *All that Heaven Allows* (*Secondo amore*, 1955) sempre di Sirk, il finale è dato da un temporaneo allentamento della tensione drammatica, oppure, come in *Bigger than Life* (*Dietro lo specchio*, 1956) di Nicholas Ray, dall'astuto uso di strategie narrative. In ogni caso il finale non è mai convincente, soprattutto se paragonato ai finali del *classic realist text*.

Ma sono soprattutto i codici visivi che ricoprono una funzione di *spostamento* e che caricano il testo di elementi sovversivi. In uno dei saggi fondamentali sul genere, Thomas Elsaesser individua appunto gli elemen-

ti sovversivi del *family melodrama* nell'espressività dei suoi codici, nella drammaticità del profilmico ("*mise-en-scène*"[10]) e nella priorità del linguaggio visivo a scapito del racconto e dei dialoghi. Secondo Elsaesser il conflitto drammatico viene sublimato (e quindi spostato) nella scenografia, nel colore, nel gesto e nella composizione dell'inquadratura. Nei melodrammi migliori, tale sublimazione è perfettamente tematizzata negli stati emotivi e psicologici dei personaggi[11]. Geoffrey Nowell-Smith è ancora più esplicito quando afferma che

> l'emotività non scaricata che non può trovar posto nell'azione, subordinata com'è alle richieste della famiglia/stirpe/eredità, è tradizionalmente espressa dalla musica e, nel cinema, in certi elementi del profilmico. Cioè la musica e il profilmico non aumentano solo l'emotività di un elemento dell'azione: in un certo qual modo si sostituiscono ad esso. Il meccanismo in questo caso è assolutamente simile a quello della psicopatologia dell'isteria [... dove] l'energia legata ad un'idea che è stata repressa si ripresenta nel corpo sotto forma di sintomo[12].

Queste le caratteristiche generali di una miriade di testi prodotti, fra i quali abbiamo scelto due film ormai canonici come *Home from the Hill* e *Written on the Wind*[13]. La scelta è doppiamente motivata: da un lato, sono film la cui complessità ideologica, come pure i risultati estetici, non sono più messi in discussione; dall'altro, sono prodotti che ci consentono di mettere alla prova sia il concetto di genere sia il rapporto testo/genere su cui le posizioni esposte si sono fondate. Del resto, la teoria del *progressive text*, criticamente rivisitata, è sopravvissuta negli anni '80 sotto forme meno assolute. Barbara Klinger, per esempio, ne ha criticato il meccanicismo, il fatto cioè che si è considerata la forma estetica in rapporto diretto con la realtà economico-sociale del secondo dopoguerra, come se, marxianamente, la *sovrastruttura* riflettesse specularmente la *base*. Ritornando alla teoria dei generi proposta dai formalisti russi, Klinger ha rilevato come l'invenzione formale sia il procedimento *naturale* tramite cui i generi si evolvono, la condizione stessa per la loro sopravvivenza; e come quindi, per valutare gli scarti o le invenzioni formali, sia necessario considerare l'evoluzione diacronica di un genere. Ogni singolo genere è poi da vedere all'interno del sistema complessivo dei generi, sistema che si regge su differenze e squilibri tra i vari sotto-sistemi[14].

In questa sede ci proponiamo invece di considerare il *family melodrama* dal punto di vista sincronico: perché, a ben vedere, presi singolarmente, i film non presentano quell'uniformità che, secondo la critica, caratterizza il genere nel suo complesso. Il genere, infatti, non è una forma dinamica solo dal punto di vista diacronico, ma anche da quello sincronico. E l'evoluzione di un genere non avviene solo per rotture radicali che ne segmentano la storia in fasi ben distinte. Le evoluzioni sono innegabili, e la loro tipologia necessaria per costruire la storia di una forma. Però

Dorothy Malone, Robert Stack e Rock Hudson
in *Written on the Wind* di Douglas Sirk

non vi è mai uno scarto radicale tra una fase e l'altra, e all'interno di una stessa fase i singoli testi articolano le possibilità del genere in modo sempre diverso. Se è vero che, nel caso del *family melodrama*, la cifra distintiva appare l'eccesso stilistico dei codici visivi, è però innegabile che quest'eccesso non esaurisce la totalità del testo e che, pertanto, bisogna anche considerare gli altri elementi testuali, ossia i contenuti, come pure lo «stile realista», *invisibile*, non eccessivo, il cui utilizzo è anch'esso costante in questi film. Credo quindi che il significato ideologico di ogni *family melodrama* dipenda dalla specifica articolazione di questi due rapporti, quello tra i registri stilistici, e quello tra stile e racconto/contenuto[15]. Se il significato dello stile dipende quindi dai contenuti, a loro volta strettamente legati al *setting*, si deve osservare come quest'ultimo non sia così omogeneo come si è spesso affermato. I due film che abbiamo scelto, per esempio, non sono ambientati nella *middle-class home*, anche se in entrambi si fa riferimento alla *suburban family*[16].

A fronte di una certa sistematicità dei codici visivi melodrammatici sta quindi la volubilità dei contenuti e delle rappresentazioni storiche offerte. In questo senso si può ipotizzare che tale sistematicità, capace di adattarsi a contenuti diversi, sia il sintomo di un elemento transtorico del

genere, e cioè l'interesse per i procedimenti psichici primari legati all'istituzione familiare in generale. È il desiderio, il vero oggetto del melodramma, desiderio come forza significante, energia libera, e non solo legata a determinati significati e rappresentazioni. Questo desiderio incontenibile si esplicita nello stile eccessivo delle "sequenze melodrammatiche" a cui si contrappongono il racconto e le "sequenze realiste" che tentano invece di contenere il desiderio per indirizzarlo verso mete socialmente accettabili, quali il matrimonio e la formazione del nucleo famigliare. Ciò ha conseguenze importanti per la fruizione spettatoriale del testo filmico. Come vedremo tra breve, *Home from the Hill*, ma soprattutto *Written on the Wind*, promuovono più una fruizione estetica dell'immagine, che una comprensione ideologica del racconto. Le sequenze melodrammatiche, estremamente stilizzate e sapientemente costruite per creare l'effetto voluto, denotano un certo compiacimento della forma, nel senso che il visivo – in virtù di tonalità cromatiche, movimenti di macchina, profondità di campo, ecc. – si presta ad assere apprezzato per le sue qualità estetiche, piuttosto che per il racconto veicolato. In altre parole, ciò che è peculiare nel melodramma è lo stile *estetizzante*. Tuttavia, esso non risulterebbe così efficace se non fosse alternato allo stile *realista*, che, al confronto, appare piatto, oggettivante, *invisibile*, e privo di drammaticità. Mentre l'*estetizzazione melodrammatica* è riservata al dramma e al personaggio moralmente riprovevole, l'*estetica realista* è invece collegata al personaggio virtuoso. Poiché solo il male, il piacere ed il vizio vengono estetizzati – e quindi privilegiati dal testo filmico – credo che il rapporto tra estetica e ideologia vada visto in questo senso: il trionfo dell'immagine estetizzante denota il trionfo del desiderio e la bellezza dell'immagine fa passare in secondo piano l'operazione critico-ideologica. Quest'estetizzazione è a mio avviso perfettamente riuscita nel film di Sirk, mentre in quello di Minnelli la componente ideologica riesce a sopravanzare, anche se non totalmente, quella estetizzante.

I due film presentano una struttura narrativa abbastanza simile; entrambi seguono la traiettoria di un destino di perdizione al quale i due protagonisti maschili (Kyle Hadley/Robert Stack e Wade Hunnicutt/Robert Mitchum) sembrano destinati fin dall'inizio. Attirati dall'alcol e dalla violenza, oltreché, almeno Wade, dalle donne altrui, sono soccorsi di continuo dal "personaggio positivo" (Mitch/Rock Hudson e Rafe/George Peppard) intento a limitare gli effetti dei comportamenti "illeciti" del personaggio moralmente riprovevole. Alla fine però Mitch e Rafe non riescono ad evitare la morte violenta di Kyle e Wade e, da semplici protettori e comprimari, diventano vere e proprie figure redentrici del mondo narrato, prendendo il posto dei protagonisti (morti) a fianco delle loro donne. L'opposizione vizio/virtù ha chiare connotazioni di classe, poiché il conflitto pone su opposti fronti la corruzione morale del mondo feudale-ari-

stocratico (*Home from the Hill*) e del grande capitalismo (*Written on the Wind*) e l'integrità moral-sessuale del mondo borghese. Nel film di Sirk si tratta, in realtà, di due coppie. A Mitch e Kyle si affiancano rispettivamente Lucy Moore/Lauren Bacall (moglie virtuosa di Kyle, e alla fine sposa di Mitch) e Marylee Hadley/Dorothy Malone (sorella di Kyle, in cui si individuano chiari tratti ninfomaniacali). Nel film di Minnelli il figlio legittimo di Wade, Theron, ripete, seppur inconsapevolmente, l'errore del padre rendendo madre una donna che poi non sposerà.

Analizzando i film secondo i parametri fin qui esposti, vorremmo quindi mostrare come la diversa – anche se apparentemente simile – articolazione di elementi stilistici e narrativi, produca risultati estetici ed ideologici piuttosto contrastanti, imponendoci quindi di *aprire* le strutture *chiuse* del genere, al fine di meglio rendere conto del suo funzionamento dinamico.

Home from the Hill

La sequenza iniziale ci rivela subito il problema morale del film: Wade Hunnicutt (il Capitano) è a caccia con i suoi uomini, quando un giovane tenta di ucciderlo. La prontezza di Rafe, che presto intuiremo essere suo figlio illegittimo, fa sì che egli venga solo ferito leggermente. Il giovane, braccato dal gruppo, intima al Capitano di lasciare in pace la moglie e lo avverte che la prossima volta non mancherà il bersaglio. Il comportamento libertino del Capitano, scopriamo presto, è a conoscenza di tutti ad eccezione di Theron, suo figlio legittimo. Tale comportamento è parzialmente "giustificato" dal fatto che la moglie Hannah, scoperti i tradimenti del marito quando era già incinta, aveva accettato di restare con lui (rifiutando però ogni rapporto sessuale), a patto che egli non si intromettesse nell'educazione del figlio. A Theron, infatti, la madre insegna il valore della cultura e l'importanza delle buone maniere, impedendogli quindi di sviluppare quegli attributi virili che contraddistinguono l'identità del padre. In questo modo, però, Theron risulta essere poco adatto a succedere al Capitano nella conduzione dei poderi famigliari. È proprio quando egli prende coscienza della propria inettitudine che il "melodramma" ha inizio. Dopo essere stato umiliato dai mezzadri del Capitano, Theron chiede al padre di insegnargli a sparare e a cacciare. Sarà Rafe che avrà il compito di seguire la *Bildung* del ragazzo, ivi compresi i primi approcci amorosi. Quando però Theron, che nel frattempo ha abbandonato la scuola per imparare a diventare il degno successore del padre, apprende dalla madre che Rafe è suo fratello, il dramma famigliare precipita. Accecato dall'odio per il padre, Theron se ne va di casa; vi ritorna quando la madre si ammala, ignaro che, nel frattempo, la ragazza che aveva frequentato (Libby), aspetta un figlio da lui. Pur volendole bene, e

comunque all'oscuro del suo stato, Theron rifiuta di continuare a frequentare la giovane. Libby rivede Rafe che, appresa la verità, propone alla ragazza di sposarlo. Quando il Capitano e la moglie decidono, per il bene del figlio, di «ricominciare a vivere da marito e moglie», Wade viene ucciso dal padre di Libby, erroneamente convinto dai pettegolezzi che il Capitano sia il padre del bimbo. Theron uccide l'omicida del padre e se ne va senza lasciare traccia. Nella sequenza finale Rafe propone a Hannah, rimasta sola, di andare ad abitare con lui, Libby ed il bambino.

Che i due centri morali del film siano il Capitano e Rafe ci viene indicato nella prima sequenza, una partita di caccia a cui prendono parte Wade, Rafe e un nutrito gruppo di dipendenti del Capitano. Fin dall'inizio, e per tutta la sequenza, la scelta delle inquadrature e dei movimenti di macchina è dettata da un solo scopo, quello di costruire una certa simmetria e interdipendenza tra Wade e Rafe ai quali è riservato un trattamento visivo piuttosto simile. La sequenza introduce anche alcuni elementi caratteriali dei due personaggi, ossia l'illeceità del comportamento sessuale di Wade e la funzione protettiva di Rafe nei confronti del padre.

Nella sequenza successiva, la funzione di Rafe comincia a sdoppiarsi: non solo protettore del padre, ma anche censore di alcuni suoi comportamenti in nome di una certa integrità morale. Siamo nello studio del medico dove Rafe ha condotto Wade a farsi medicare. L'effetto complessivo della sequenza è ambiguo; da una parte vi è la condanna morale del comportamento del Capitano, espressa verbalmente dal medico. Dall'altra però lo stile non privilegia il livello del dialogo e dell'azione, ma crea una tensione tra Rafe e Wade, tensione da ricondurre al sentimento ambiguo di Rafe per il padre, che ama e odia al tempo stesso: lo ama perché è suo padre, ma non condivide il suo comportamento e, soprattutto, il fatto che Wade non dichiari la propria paternità.

Mentre il medico, che sembra conoscere i motivi dell'incidente, rimprovera a Wade le reiterate relazioni adulterine, il silenzio di Rafe, combinato con una calibrata composizione e articolazione delle inquadrature, produce una tensione *altra* dall'azione. La sequenza si apre mediante un'inquadratura d'insieme dello studio, con Wade ed il medico in piano americano sulla sinistra dello schermo, e Rafe in campo medio sullo sfondo, nell'altra metà dell'inquadratura, mentre segue, in silenzio, e il dialogo e l'azione. Tuttavia, mentre l'azione avviene in prossimità della macchina da presa, ciò che è più rilevante è la tensione che l'inazione produce. Il medico è posizionato tra Wade e Rafe che si trovano alle estremità opposte di un ipotetico asse di 180°. E quando Wade o il medico si muovono, lo fanno in modo da mantenere l'asse dell'azione costante. Benché essi continuino a dialogare, la mdp non si avvicina mai ai due, com'è d'uso per i dialoghi importanti. La loro conversazione, in altre parole,

non sembra essere l'elemento più rilevante della scena. O meglio, la mdp non si avvicina ai due perché essa vuole includere Rafe nell'inquadratura.

Pur silenzioso e lontano dall'azione – l'uso del grandangolo aumenta le distanze tra i due piani – il figlio illegittimo è straordinariamente presente, occhio e coscienza della sequenza stessa. Egli è nell'inquadratura pur essendo esterno all'azione, è cosciente di ciò che succede, ma né il medico né Wade sembrano accorgersi della sua presenza: è insomma colui che guarda, ma non è guardato. Di qui la necessità di mantenere il campo/controcampo solo come irrealizzata possibilità virtuale, poiché realizzarla presupporrebbe una equità tra i poli dell'asse stesso. Da rilevare, altresì, che la prima e la terza inquadratura sono intercalate da una mezza figura di Rafe mentre osserva impassibile l'azione, e che questa è l'inquadratura più ravvicinata di tutta la sequenza: pur essendo escluso dall'azione, Rafe risulta quindi privilegiato dalla mdp. Il suo assoluto silenzio non ci consente di attribuirgli una precisa opinione sull'accaduto, ma ci porta a individuare nella scena un elemento di incertezza, di ambiguità, che riguarda non tanto la portata delle azioni del Capitano quanto ciò che ne pensa Rafe. Tale ambiguità riguarda anche la funzione testuale di Rafe, e conseguentemente, pure quella del Capitano. In altre parole, se dopo pochi minuti abbiamo già indicazioni sufficienti per individuare in Wade il protagonista del racconto – del resto i titoli di testa e la *star persona* di Mitchum lo avevano già chiarito – è anche vero che il suo statuto narrativo sembra imprescindibile da quello di Rafe, cosicché è proprio il loro rapporto ad apparire l'elemento catalizzatore del testo.

L'impressione rimane con la terza sequenza, che risolve invece l'ambiguità ideologica, ossia il giudizio di Rafe sulla moralità del padre. La sequenza è composta interamente di campi e controcampi, che – nel furgoncino di Rafe, mentre questi accompagna Wade a casa – includono sempre entrambi i protagonisti. È stilisticamente una sequenza perfettamente simmetrica, poiché riserva ai due interlocutori un'equa visibilità: spetta quindi al dialogo, questa volta, la funzione primaria. Mentre Wade afferma di non ricordare neppure quale, tra le tante donne che ha avuto recentemente, sia la moglie del giovane aggressore, Rafe ironicamente osserva che «il marito, di donne ne ha una sola, e quindi non si può sbagliare». E alla domanda del capitano: «Così pensi che questo gli dia il diritto di spararmi?», Rafe risponde che lui l'avrebbe fatto, esplicitando in modo inequivocabile la propria posizione ideologica nei confronti del padre.

Alla fine della terza sequenza, però, la visibilità e la funzione narrativa di Rafe, come pure il suo rapporto col padre, vengono posti in secondo piano, e l'attenzione si sposta sul contesto famigliare ed in particolare sul rapporto tra Wade e Theron, il figlio legittimo. È questa la parte più *ambigua* del film, nel senso che qui si produce quella contrapposizione

George Hamilton in *Home from the Hill*

tra racconto e codici espressivi di cui parlavamo prima, contrapposizione su cui si fonda parte del significato stesso del film. I codici estetici producono un vero e proprio *spostamento* ideologico del testo rispetto alle sequenze iniziali, vanificando quella condanna morale che queste avevano suffragato. Successivamente, vi sarà un ulteriore *spostamento*, nel senso che si cercherà di riportare il racconto sui parametri iniziali, facendo riemergere il personaggio di Rafe. Narrativamente siamo quindi ben al di là della struttura del *classic realist text*; questo doppio *spostamento* testimonia la difficoltà del testo nel designare chiaramente il protagonista del racconto. Ed infatti si deve riscontrare come, benché Rafe sia il personaggio positivo e l'unico protagonista maschile a rimanere sulla scena, questo suo rientro non convinca del tutto. Il film risulta ideologicamente ambiguo, poiché le sequenze esteticamente più pregnanti sono riservate al personaggio moralmente riprovevole. Il desiderio di Wade è eccessivo rispetto al racconto, e rimane dunque come residuo non rappresentabile.

Vi è, cioè, una certa discrasia tra stile e racconto, nel senso che ad un maggior impatto narrativo della figura di Rafe non corrisponde una pari *estetizzazione* del personaggio, estetizzazione che riguarda invece solo il capitano e, in una sequenza, Theron. Solo al capitano è riservata la "scrit-

tura melodrammatica". Nelle sequenze in cui Rafe viene definito nelle sue caratteristiche principali si privilegia invece una "scrittura realista", priva di qualsiasi eccesso stilistico. Questa contrapposizione risulta particolarmente chiara se confrontiamo due sequenze dal contenuto e dall'iconografia simile, ma il cui impatto, per effetto del diverso registro stilistico usato, risulta chiaramente opposto.

Nonostante l'eccessiva esuberanza sessuale di Wade ci sia chiara fin dalle prime scene, essa ci viene esibita, per spostamento, in quella che a mio avviso è la sequenza più bella, nonché la chiave narrativa del destino tragico di Theron. È la sequenza in cui, parafrasandone i dialoghi, Wade decide "di fare del figlio un uomo" iniziandolo alla caccia e, implicitamente, al sesso. In questo frangente, lo scarto tra racconto e stile, di cui parlavamo più sopra a proposito del film nel suo complesso, è particolarmente accentuato: benché la scena sia importante per il destino di Theron, non è lui, ma il padre, ad esserne il dominatore.

Oggetto di scherno dei mezzadri paterni, Theron si è fatto convincere a rimanere nel bosco quasi tutta la notte, ad aspettare una preda che invece, come tutti sanno, si caccia solo di giorno. Il padre lo trova mentre fischietta e aspetta, ancora ignaro dello scherzo, e lo riporta a casa. Theron è sconvolto dall'accaduto e chiede al padre di insegnargli "le regole del gioco". La *Bildung* di Theron inizia quella notte stessa nella stanza del padre, quando imbraccia un fucile e spara il suo primo colpo.

La scena tra padre e figlio è divisa in due segmenti: la prima parte si svolge nella stanza del figlio, la seconda in quella del padre. Come anche nella scena parallela – che ritrae Rafe nella propria stanza – la disposizione del profilmico, soprattutto la scelta degli oggetti che adornano lo spazio narrativo, è fondamentale per capire il personaggio. Gli oggetti sono infatti usati simbolicamente, ossia caricati di connotazioni primarie che rinviano a stili di vita e valori culturali ben precisi, e di cui i protagonisti sono una personalizzazione.

Nella scena tra padre e figlio la dicotomia in questione è chiaramente quella tra *natura* e *cultura*, tra istinto e conoscenza. È questa la sequenza fondamentale del film poiché la specifica articolazione linguistica consente di andare ben oltre il livello della *story* che fino a quel momento il testo ha privilegiato. I codici visivi – la costruzione del profilmico come pure l'impatto dell'istanza filmica – e la loro relazione con i dialoghi rinviano ad un patrimonio ideologico e culturale che non viene direttamente esplicitato dal racconto, ma che l'eccesso stilistico della scena ci costringe necessariamente a prendere in considerazione. Mentre Wade e Theron parlano, non è la conversazione l'oggetto privilegiato dell'inquadratura (come nel *classic realist text*). Con brevi movimenti di carrello e panoramica la mdp è più intenta a seguire Wade, che parlando si aggira per la stanza del figlio, come se vi entrasse per la prima volta, guardando

e toccando i vari oggetti: una carta geografica del mondo, un sasso – Theron, come vediamo, colleziona rocce e farfalle – fino a giungere al cannocchiale, la cui presenza al centro della stanza ci era stata rivelata fin dalla prima inquadratura. Mentre fa girare il cannocchiale sull'asse, il padre, riferendosi a quanto successo nel bosco, afferma: «Credo che tu debba sapere un paio di cose». È a questo punto che un carrello indietro consente ad entrambi i personaggi di condividere il campo visivo: l'ultima parte del dialogo è un'inquadratura fissa di padre e figlio, che pur essendo vicini appaiono visivamente separati dal cannocchiale. Dopo aver osservato la stanza ancora una volta, Wade conclude dicendo: «Questa è la stanza di un ragazzo. Vieni che ti porto a vedere come vive un uomo».

L'impatto ideologico risulta quindi dalla contrapposizione tra linguaggio verbale e visivo che, a sua volta, produce uno scarto tra l'esperienza dello spettatore e quella del personaggio. Il testo supera il livello del racconto, permettendo allo spettatore non solo di identificarsi col personaggio, ma di riconoscere il lavoro testuale dell'opera. A fronte di Wade che identifica nel figlio solo una mancanza di virilità, noi riconosciamo nell'interesse di Theron per la conoscenza – di cui però egli stesso è incosciente – il valore della *cultura*, ossia la rappresentazione del mondo come un sistema di conoscenze e valori. Ci viene cioè mostrata l'esistenza di un discorso codificato, visto però dai personaggi solo come una mancanza rispetto ad un'ipotetica esperienza diretta, istintiva della realtà, al di fuori di ogni convenzione o legge sociale: una dicotomia tra *cultura* e *natura* espressa visivamente dalla transizione da uno spazio all'altro, da una stanza all'altra. Theron segue il padre per andare a vedere «how a man lives» e la scena si sposta nella stanza del Capitano. La struttura di questa seconda parte è per certi versi simile alla prima, tanto da consentirci di fare un confronto. Vi sono però anche delle differenze stilistiche piuttosto marcate, e sono queste che ci consentono di trarre delle conclusioni significative.

Un doppio movimento combinato di carrello e panoramica, a seguire il movimento del Capitano, ci mostra la stanza nella sua maestosità e ci induce subito a confrontarla con quella di Theron appena vista. E le differenze risultano immediatamente evidenti: innanzitutto le tonalità cromatiche, dal rosso vivo della poltrona ai marroni che il Technicolor rende vivissimi e molto vicini al rosso. Nella stanza di Theron i colori erano molto più tenui; tanto che si può ipotizzare, in questa seconda sequenza, l'uso di particolari filtri. Oltre ai colori, gli oggetti rappresentano l'altra dominante del profilmico: i muri sono tappezzati da una quantità incredibile di fucili di varie misure e marche, e di animali imbalsamati, prede di caccia del Capitano. A radicalizzare l'effetto visivo contribuisce l'uso di un grandangolo più ampio di quello precedente, che aumenta a dismisura il campo visivo e le distanze tra i piani. Mentre il Capitano si siede nel-

la poltrona rossa – e tre cani si muovono automaticamente ai suoi piedi – la stanza appare enorme, il numero dei piani dell'azione elevato, e la distanza tra Wade e il figlio, che pure viene inquadrato, sproporzionata rispetto alle intuibili distanze effettive del profilmico: seduto sulla sua poltrona, con i cani ai suoi piedi, colui che ci viene mostrato sembra in effetti un *re*, e ciò che gli sta attorno il suo *regno*. In questo senso è importante la presenza del figlio nell'inquadratura, perché fa in modo che il punto di vista offerto sia quello, esterno, della mdp: è, cioè, il testo, e non il personaggio (Theron), che *vede* – e quindi ci mostra – la maestosità dello spazio ed il dominio che vi esercita il Capitano, sempre inquadrato frontalmente. (Si ricordi invece come nella scena precedente, benché fossimo nella stanza di Theron, questi ci fosse mostrato solo di spalle e mai, visivamente, in pieno controllo dello spazio abitato). Tutto qui appare stilisticamente ingigantito e testualmente sovraccaricato in rapporto al resto del film: troppi fucili, troppe prede, troppi bagliori cromatici e una profondità di campo eccessiva, wellesiana potremmo dire. Come è stato osservato, è un sintomo stilistico dell'eccessività degli appetiti sessuali del Capitano[17].

Si potrebbe dire fin da ora che lo stile funziona in modo opposto alla storia: condannato a morire nel racconto, Wade però trionfa stilisticamente. Solo a lui viene riservata una tale "estetizzazione", tanto che la sequenza rimane la più carica di tensioni di tutto il film. Si deve poi sottolineare come la visione di questo spazio ci venga offerta più volte nella stessa scena e sempre con movimenti espressivi della mdp, cioè solo parzialmente motivati da spostamenti dei personaggi. Si veda la soggettiva di Theron, un lungo movimento panoramico con breve carrello finale, ma anche i movimenti di macchina all'entrata della madre, come pure la tendenza a inquadrare in piano americano i personaggi più prossimi alla mdp, così da includere più spazio possibile nel campo visivo. Solo nell'ultima parte della sequenza, durante il dialogo tra Wade e la moglie, questa tendenza cambia e si passa a campi/controcampi di mezze figure, privilegiando quindi il linguaggio verbale rispetto a quello visivo. Notiamo come, in questo frangente, i piani della moglie siano leggermente più ravvicinati di quelli di Wade. E, tuttavia, l'impatto della scena è solo leggermente attenuato dall'entrata di Hannah, anche perché le sequenze seguenti saranno tutte dedicate all'educazione di Theron.

Il significato simbolico dello spazio abitato dal Capitano viene confermato in una delle scene seguenti, quando Theron si appresta a lasciare la casa per andare a cacciare il cinghiale, nel momento insomma in cui si sta per compiere il rito di passaggio dall'adolescenza all'età adulta, dalla tutela materna a quella paterna. Tale passaggio ci viene presentato come un vero e proprio *spostamento* nell'inquadratura, ora dominata più da Theron che dal padre, a cui il figlio ormai assomiglia. Vestito da cac-

ciatore, va nella stanza paterna per gli ultimi consigli. La trasformazione del figlio viene resa da una serie di inquadrature di Theron attorniato dai tre cani di Wade – una configurazione dunque simile a quella in cui l'uomo ci era stato presentato – con mdp ad altezza *tatami*, ma leggermente rivolta verso l'alto a evidenziare la figura di Theron, che, così, ci appare più grande e maturo rispetto alle sequenze precedenti. Eppure, questa volta, la mdp è posizionata diversamente e non ci offre più lo sguardo d'insieme della stanza come nella sequenza precedente. Le distanze sono ancora accentuate, ma non quanto in precedenza, e i muri di questa sezione non sono così carichi di armi e prede di caccia, o comunque queste non rientrano nel campo visivo; e non vi è poi quella serie di primi piani di padre e figlio che avevamo visto in precedenza, allorché Theron aveva sparato per la prima volta. Siamo portati a interpretare questo apparente scarto tra racconto e stile come il frutto della paura che attanaglia il padre per la sorte del figlio, come pure del timore di Theron per il difficile compito a cui è chiamato. D'ora in poi comunque ogni visualizzazione di questo spazio sarà legata a una sempre più acuta crisi del dramma famigliare.

Nella scena successiva alla battuta di caccia, Rafe torna ad essere il protagonista di una sequenza e non il comprimario, come gli era successo dopo le tre scene iniziali. Theron vorrebbe invitare Libby, personaggio che ancora non conosciamo, alla festa che i genitori daranno per l'uccisione del cinghiale. Ma non ha il coraggio di parlarle e convince Rafe a farlo per suo conto. Benché l'intercessione di Rafe funzioni in un primo momento – Libby e Theron cominceranno in seguito a frequentarsi – la scena risulta essere un vero e proprio autonomo corteggiamento di Rafe alla ragazza. Tale corteggiamento darà i suoi frutti solo nella parte conclusiva, ma è fondamentale per quel passaggio del ruolo di protagonista di cui parlavamo prima, dal Capitano a Rafe.

A fronte degli incontrollati appetiti sessuali del Capitano, Rafe rivela essere l'opposto. Pur attratto da Libby, si controlla e non rivela nulla dei suoi sentimenti, limitandosi ad aiutare Theron, e di fatto rendendo possibile il suo, seppur breve, legame con la ragazza. Ma le scelte stilistiche contribuiscono in modo determinante a legittimare la moralità positiva di Rafe. Infatti, a fronte degli eccessi stilistici finora sottolineati, questa sequenza è invece costruita secondo parametri "realisti"; anche perché a causa delle riprese in esterno giorno, il profilmico risulta essere molto più difficile da manipolare. Senza eccessi cromatici, luministici o dinamici (della mdp), la scena inizia con un numero di inquadrature oggettivanti di Rafe e Libby (in piano americano o figura intera) mentre si muovono attorno all'automobile che la ragazza sta pulendo. Si passa quindi a una serie di campi e controcampi dei due personaggi in mezza figura, a sottolineare quella parte di dialogo dove Rafe, pur parlando per conto di The-

Eleanor Parker, Robert Mitchum e George Hamilton
in *Home from the Hill*

ron, sta in effetti esprimendo ciò che lui stesso pensa della ragazza. Possiamo quindi dire che, anche in questo caso, vi è una stretta relazione fra moralità del personaggio e stile: lo "stile realista", di *grado zero* potremmo dire, conferisce una certa naturalezza alla scena, nel senso che la mdp, né troppo lontana né troppo vicina, si pone come osservatore invisibile, restituendoci, senza evidenti manipolazioni, ciò di cui è testimone. Controllo e pacatezza del filmico – si noti anche come i movimenti della mdp siano solo di assestamento – che ben traducono quindi la mancanza di ogni eccesso sessuale di Rafe. Con ciò non vogliamo dire che tale se-

quenza non sia costruita ma che, nell'economia di questo testo, la dicotomia morale è costruita come una dicotomia stilistica.

Questo elemento è evidenziato nella scena in cui Rafe viene legittimato non solo da un punto di vista ideologico, ma anche narrativo, venendo in qualche modo a sostituire il Capitano nel ruolo di protagonista. Ci riferiamo alla sequenza in cui Theron, dopo aver scoperto che Rafe è figlio di Wade, e quindi suo fratellastro, va a fargli visita. Premettiamo che, dall'incontro con Libby fino alla sequenza in questione, il Capitano compare solo in due dei sette segmenti narrativi e che in entrambi lo vediamo subire due netti rifiuti: la moglie gli si nega ancora una volta e Theron, dopo la scoperta della verità, gli annuncia di non voler più aver rapporti con lui se prima non riconoscerà Rafe come proprio figlio.

Giungiamo quindi alla sequenza in cui Theron va a far visita a Rafe. La scelta del set ci impone innanzitutto di rapportare Rafe a Wade. Rafe ci viene presentato nel suo *regno,* così come il Capitano ci era stato mostrato, in precedenza, nel proprio. Le somiglianze vanno però oltre: anche Rafe vive con dei cani, ma non ha con loro quel rapporto padrone-servo che invece ha Wade, i cui cani accorrono ai piedi al solo schiocco delle dita. La sequenza, invece, si apre con una figura intera di un cane che si dibatte mentre Rafe cerca di lavarlo. Un carrello indietro, mentre Theron apre la porta, ci offre uno sguardo d'insieme della stanza. È, come ci aspettiamo, una stanza dignitosa, *normale* e senza eccessi decorativi. Così come senza eccessi sono i movimenti della mdp, la profondità di campo e le tonalità cromatiche, varie sfumature di marrone che non tendono mai al rosso. Lo spazio, e la relazione che il personaggio ha con esso, sono più denotativi che connotativi: perché il testo è più interessato a costruire il personaggio che non lo spazio circostante. Gli iniziali movimenti di assestamento sono seguiti da un lentissimo movimento di carrello avanti su Rafe, mentre questi diventa finalmente il soggetto dell'enunciazione linguistica. Al figlio illegittimo è offerta l'occasione di parlare di sé, e non di *essere parlato* o di parlare per conto di altri, e di rivelare le sofferenze della propria condizione. È appunto questo carrello in lento avvicinamento a Rafe che costruisce e legittima il suo personaggio, anticipando stilisticamente la conclusione del racconto quando, nell'epigrafe sulla tomba del Capitano, il suo nome sarà a fianco di quello di Theron.

Il testo chiede quindi allo spettatore di identificarsi con Rafe e con ciò che egli rappresenta, una mascolinità fondata sui valori della famiglia borghese, in cui il maschio non possiede sessualmente e/o economicamente tutti coloro che gli stanno attorno – come nell'ordine feudale-aristocratico – ma forma con la compagna un nucleo famigliare che riconosce i propri valori nella paritaria comunità d'affetti privata. In questo senso, la sequenza al supermercato, dove Rafe rivede Libby e le propone di sposarlo, è piuttosto significativa. Bisogna innanzi tutto notare che dal

punto di vista del *setting* questa sequenza è inconsistente rispetto al resto del film, perché prende i propri materiali iconografici da una realtà sociale contemporanea alla realizzazione del film: ossia il supermercato e con esso la società dei consumi in cui la famiglia media americana di quel periodo si riconosceva. La quantità dei prodotti disponibili, ancora una volta messa in risalto dalla profondità di campo, ma anche il dialogo tra Libby e Rafe, spostano la rappresentazione al contesto degli anni '50. Anche se la giovane è in cerca di marito perché aspetta un bambino, ciò che dice a Rafe è piuttosto sintomatico. Gli dice infatti che dovrebbe trovarsi una moglie che accudisca alla casa e che spenda il denaro che lui guadagna. Definisce cioè, in una sola frase, i ruoli del *breadwinner* e della *homemaker* della *suburban family* di cui parlavamo all'inizio.

Il contesto sociale viene quindi rappresentato nel testo connotando il conflitto ideologico come scontro di classe, e anche come opposizione tra passato e presente. Alla corruzione morale della classe feudale-aristocratica si oppone la purezza della nuova classe, che trova in Rafe il suo rappresentante. Si deve quindi notare come il film di Minnelli abbia la stessa funzione ideologica dei primi drammi borghesi di fine '700, nei quali la purezza dell'eroina borghese era messa in pericolo dal principe libertino[18]. Il rapporto tra passato e presente è meno anacronistico di quello che sembra: il passaggio da un ipotetico villaggio rural-feudale ottocentesco, dove comunque l'automobile è già arrivata, ad un supermercato del dopoguerra, fa parte di un *topos* della cultura americana ancora oggi vivissimo, sintomo di un rapporto tuttora problematico, non tanto con il passato, ma con il presente, ossia con ciò che l'industrializzazione ha sopraffatto e cercato di eliminare[19]. E infatti il film non risolve tutte le contraddizioni. Ciò che il passato rappresenta non scompare con la morte di Wade e anzi resta geneticamente nella famiglia di Rafe, famiglia in cui il rapporto tra elementi biologici (naturali) e social-codificati (culturali) è estremamente complesso e per niente puro: il figlio legittimo di Rafe e Libby è in realtà figlio illegittimo di Theron, ma, visto che Rafe e Theron sono figli dello stesso padre rappresenta in qualche modo una discendenza legittima. E Hannah, moglie del Capitano e madre di Theron, andando a vivere con la nuova famiglia, potrà essere sia geneticamente che socialmente la nonna del bambino.

Finora ci si è soffermati sulle codificazioni visive profilmiche e filmiche degli spazi narrativi privilegiati dal testo. Per quanto riguarda il *regno* del capitano, dopo la sequenza che abbiamo dettagliato, questo stesso spazio ritorna ad essere il *setting* di altri eventi. Tuttavia non sarà più quella porzione dalle decorazioni e toni cromatici eccessivi ad essere presentata. La mdp sarà invece sempre rivolta verso l'altra metà, dove il capitano lavora, e non nella metà in cui si dedica al piacere, dove cioè, seduto nella poltrona rossa, tra i suoi fucili, i suoi cani e le sue prede di

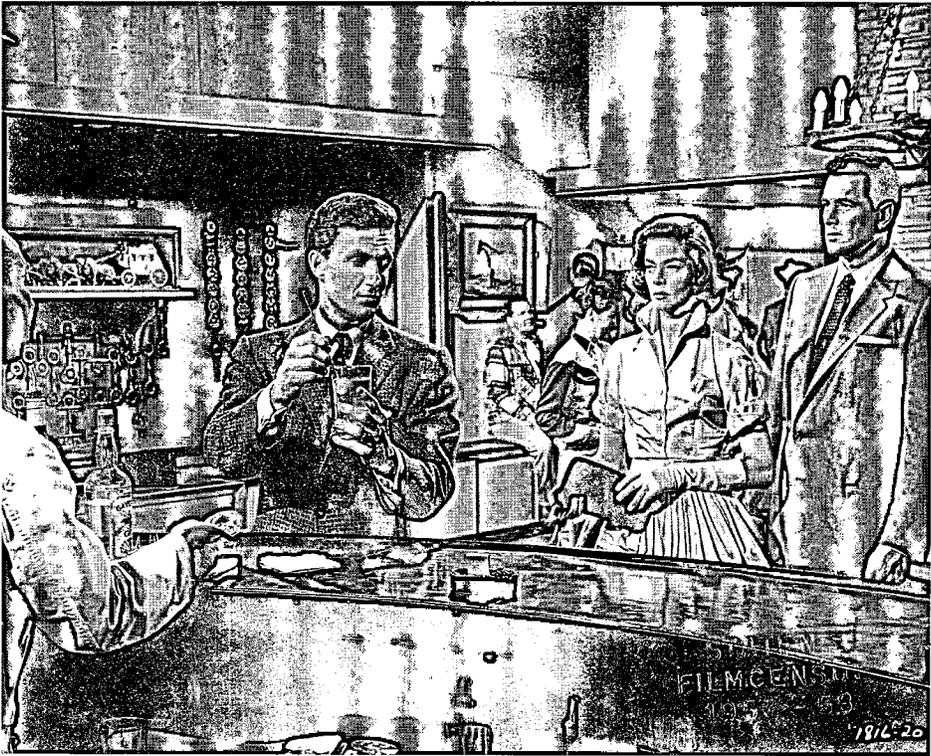
caccia, beve spensieratamente. Questo *spazio eccessivo* ritorna soltanto una seconda volta, quando Wade viene ucciso, evento immediatamente susseguente alla discussione con la moglie – che avviene nell'altra metà della stanza – in cui i due decidono di riappacificarsi per il bene del figlio. Il Capitano, visibilmente soddisfatto per quest'ultimo evento, si avvia verso lo *spazio melodrammatico*, transizione di cui la mdp si fa testimone. Notiamo una quasi assoluta somiglianza tra le inquadrature che seguono e la sequenza che abbiamo descritto all'inizio: il capitano compie la stessa azione – si avvia verso il frigorifero per prendere una birra – e la mdp lo segue con una panoramica combinata con un carrello sinistra-destra e destra-sinistra, così come aveva fatto nella sequenza precedente. Così facendo ci rivela nuovamente, per la seconda volta, quello spazio che non ci era più stato mostrato. Ed è infatti tra gli oggetti del proprio desiderio che il Capitano muore, colpito, come dicevamo, dal padre di Libby. Quello spazio così maestoso e carico di sensualità, da dominare e imbrigliare, è ora più una trappola che un regno, e la quantità eccessiva degli oggetti, come pure le forti tonalità cromatiche, sembrano circuire il personaggio senza lasciargli via di scampo.

Eppure le contraddizioni non si risolvono totalmente, e la dicotomia tra "stile melodrammatico" e "stile realista" viene efficacemente ricondotta, nel finale del film, al livello della singola inquadratura, come se la compresenza dei due stili, che nel corso del film erano rimasti separati e destinati a sequenze e personaggi diversi, fosse riconducibile alla risoluzione del racconto stesso. Hannah è appena giunta alla tomba del marito quando Rafe la raggiunge. È la prima uscita della donna, rimasta a casa per settimane e settimane dopo la tragedia. Rafe le propone di andare a vivere con lui e Libby ma, prima di andare, Hannah gli chiede di guardare la lapide, su cui la mdp si era già fermata all'inizio della sequenza, facendoci notare le sue dimensioni, come pure, unica in tutto il cimitero, il suo colore: un grande blocco rosso, della stessa tonalità della stanza del Capitano. La lapide viene inquadrata sovente durante il dialogo, ma solo in alcune inquadrature occupa una parte consistente dello schermo. E tuttavia, quando i due si allontanano, la mdp non li segue, ma compie dei piccoli movimenti di assestamento, affinché la metà sinistra dello schermo venga occupata totalmente dalla lapide rossa. A questo punto la mdp rimane statica, mentre nella metà destra i due si allontanano dopo essersi girati ancora una volta verso la lapide stessa. L'ultima inquadratura è quindi una sorta di *split screen* le cui due metà sono occupate da materiali antitetici. Seppur morto, il Capitano non sparisce dallo schermo ed il rosso della lapide non può che ricordarci le tonalità della sua stanza. La dicotomia cromatica delle due metà non può che collegarsi ai due stili di cui parlavamo, e può altresì essere ricondotta alla presenza genetica del vecchio nel nuovo, del pas-

sato nel presente. Come se il testo, pur avendo legittimato il nuovo non volesse disfarsi del vecchio, alla cui carica violenta, ma anche emotiva, ha riservato la sua estetica più efficace.

Written on the Wind

Una simile dicotomia regola la struttura narrativa, la caratterizzazione dei personaggi e l'espressione formale di *Written on the Wind.* Nel film di Sirk, tuttavia, il rapporto tra stile e racconto, come pure quello tra *estetica realista* e *estetizzazione melodrammatica*, non rispetta quell'ordine sintagmatico che caratterizza il film di Minnelli. Benché la risoluzione del conflitto determini il trionfo dei personaggi virtuosi e la sconfitta di quelli moralmente riprovevoli, l'eccesso stilistico e, quindi, il desiderio illecito, risultano essere talmente privilegiati nell'economia del testo da non essere, in ultima analisi, sottomessi alle necessità del racconto e dell'ideologia che esso dovrebbe veicolare. Anzi, più che criticare il desiderio, il film sembra porre in risalto, per contrasto, la mediocrità della *suburban ideology*, mostrandola, non tanto come un ideale per cui lottare, ma come un banale stereotipo a cui conformarsi.

Il conflitto tra vizio e virtù, tradotto in opposte scelte stilistiche, viene evidenziato già dalle due sequenze iniziali, quella su cui scorrono i titoli di testa, e quella seguente. La prima è una letterale anticipazione dell'epilogo del dramma di casa Hadley: Kyle Hadley/Robert Stack sfreccia ubriaco sulla sua macchina sportiva, giunge alla *mansion* paterna per uscirne subito dopo barcollante. Benché allo spettatore non venga svelato ciò che è accaduto all'interno – non sappiamo se Kyle barcolli perché ubriaco o perché ferito, visto che si è sentito uno sparo – si può intuire che questo è l'epilogo del dramma. Infatti, la sequenza successiva ci riporta cronologicamente indietro, aprendosi con una classica indicazione di flashback: un calendario a fogli mobili che viene spostato al supposto inizio del racconto, ossia l'incontro tra Mitch Wayne/Rock Hudson e Lucy Moore/Lauren Bacall nell'ufficio di rappresentanza newyorchese della compagnia petrolifera Hadley. La sequenza descrive un corteggiamento che legittima, secondo le regole narrative del cinema classico hollywoodiano, l'unione finale tra i due. E tuttavia, ciò che segue è un vero e proprio *détour* che posticipa l'unione alla sequenza finale. Di lì a poco, infatti, Lucy sposa Kyle di cui Mitch, come viene evidenziato nelle sequenze immediatamente successive, è amico fraterno e "angelo custode". Mentre il rapporto Mitch/Lucy si trasforma necessariamente in rapporto d'amicizia – Mitch, comunque, non smette di amare la donna – il racconto si sposta sui complessi meccanismi che riguardano la famiglia Hadley e sulla funzione che, all'interno di questa, ha Mitch. Pur non essendo or-

Robert Stack, Lauren Bacall e Rock Hudson in *Written on the Wind*

fano, Mitch, di bassa estrazione sociale, è stato praticamente adottato dagli Hadley, famiglia ricchissima con la quale ha trascorso l'adolescenza diventando un figlio per papà Hadley e un fratello per Kyle e Marylee. Più precisamente, Mitch è diventato il *figlio simbolico* del patriarca, nel senso che è lui ad aiutarlo nella gestione dell'attività, mentre Kyle, *figlio biologico*, che dovrebbe dunque succedere al padre, lavora poco anche a causa dei problemi di alcolismo. La sorella Marylee/Dorothy Malone, viziata ancor più del fratello, mostra chiari tratti ninfomaniacali e sembra interessata esclusivamente ad avventure erotiche. Dal punto di vista narrativo, il comportamento di Marylee è parzialmente giustificato dal fatto che la ragazza è innamorata di Mitch, il quale, però, la considera solo una sorella. Per tutto il film la traiettoria di Marylee è a senso unico; nelle sequenze in cui è protagonista è sempre il suo desiderio sessuale, o per Mitch o per degli sconosciuti, che viene posto in evidenza. Per Kyle, invece, le cose sembrano cambiare dopo il matrimonio: accanto a Lucy raggiunge un certo equilibrio e smette di bere. È questo però un periodo di breve durata, che si conclude quando il medico di famiglia lo informa che le difficoltà della coppia ad avere figli potrebbero dipendere da lui. Credendosi sterile, ma senza rivelare ad alcuno il contenuto della conver-

sazione con il medico, Kyle ricomincia a bere. Quella sera si rivela essere il punto di non ritorno del dramma. Mitch e Lucy trascinano a casa Kyle ubriaco, mentre la polizia riporta a casa Marylee ed il giovane di turno che la ragazza ha adescato. Pochi minuti dopo, colto da un malore, papà Hadley muore. Nella speranza di avere Lucy, Mitch resta e continua a gestire l'attività ma, quando la donna scopre di aspettare un figlio da Kyle, sembra deciso a lasciare la città. Nonostante la gravidanza della moglie provi a Kyle che i timori sulla propria sterilità sono infondati, istigato dalla sorella, si convince che il bambino non è suo, ma di Mitch. Inebriato dall'alcol inveisce contro la moglie che, pur soccorsa da Mitch, perde il bambino. La sera stessa, Kyle tenta di uccidere Mitch, ma nella colluttazione è lui che viene ferito a morte. Avendo assistito alla scena, Marylee pensa di ricattare Mitch costringendolo a sposarla in cambio di una testimonianza favorevole al processo. Benché Hudson rifiuti la proposta, la ragazza si decide, alla fine, a dire la verità e a scagionare l'amato. L'ultima sequenza vede Lucy e Mitch allontanarsi dalla *mansion*, mentre Marylee, che piangente guarda la coppia partire, sembra pronta, nel suo vestito da *businesswoman*, a prendere in mano le redini dell'attività paterna.

Come si può evincere dalla sinossi del film, Mitch, dal punto di vista narrativo-ideologico, svolge una funzione simile a quella di Rafe, Lucy ricopre il ruolo di Libby, mentre la funzione del Capitano è svolta dai fratelli Hadley. Alla funzione narrativa si associa anche un preciso registro stilistico: per Mitch e Lucy si privilegia uno *stile realista*, mentre gli eccessi di Marylee e Kyle vengono espressi da codici visivi e musicali melodrammatici. Tuttavia, se Mitch compie una traiettoria molto simile a quella di Rafe, lasciando gli Hadley e andandosene con Lucy, nel film di Sirk manca uno snodo narrativo che motivi e renda plausibile la risoluzione dell'intreccio, parallelo allo *spostamento* da Wade a Rafe in *Home from the Hill*. Nel film di Minnelli, infatti, vi è una certa complementarità tra stile e racconto, perché l'estetica melodrammatica, pur rimanendo parzialmente anche nell'ultima inquadratura, viene via via sostituita da quella realista, così come nel racconto Rafe viene a soppiantare Wade, nel ruolo di protagonista, e il figlio di questi, Theron, quale sposo legittimo di Libby. In Sirk vi è, invece, una traiettoria opposta: è proprio nella seconda parte del film che il comportamento di Kyle e Marylee diventa eccessivo e l'estetica melodrammatica predominante, cosicché l'*happy ending* risulta molto meno convincente che in Minnelli. Allo stesso tempo, il rapporto tra Mitch e Lucy non viene costruito verosimilmente, come quello tra Rafe e Libby, ma risulta essere quasi un *escamotage* necessario alla risoluzione dell'intreccio. A differenza di Libby, infatti, Lucy non si mostra mai particolarmente interessata a Mitch. Se, in generale, rispetto a *Home from the Hill* i rapporti di causa-effetto del racconto sono più labili, ne consegue anche che il discorso ideologico

è più contraddittorio. O meglio, mentre Minnelli rappresenta la crisi di un'epoca e l'avvento del "nuovo", Sirk è più interessato ad analizzare la crisi e i conflitti interni al "vecchio" che a legittimare ciò che sta avanzando. Ed è per questo che la virtù morale della *suburban family*, rappresentata da Mitch e Lucy, è così poco "attraente". A voler essere ancora più specifici, è l'istanza del desiderio, e la sua irrefrenabilità, che interessa Sirk. È per questo, credo, che la figura di Marylee occupa un ruolo così importante – senza corrispondenza nel film di Minnelli – perché, non svolgendo praticamente nessuna funzione narrativa specifica, essa viene ad impersonare l'istanza del desiderio stesso. In questo senso, la funzione di Marylee è più complessa di quella del fratello Kyle: la comprende e la eccede al contempo. Se la crisi ed il conflitto, più che la loro risoluzione, costituiscono il nucleo fondamentale del film, particolare risalto sarà dato, nell'analisi che segue, alle figure che incarnano tale conflitto, i due Hadley, appunto, soprattutto Marylee.

Il percorso psichico-narrativo dei due rampolli del petroliere sembra essere un'esemplificazione piuttosto chiara del conflitto tra le istanze del Simbolico e dell'Immaginario, che Lacan ha indicato nella teoria del soggetto. Benché questa non sia certo una peculiarità del film di Sirk, perché, anzi, essa pare caratterizzare la quasi totalità del cinema di genere americano, può essere non banale rilevare che di solito tale conflitto, pur essendo un elemento fisso della "struttura profonda" del testo filmico, viene camuffato e mascherato da contenuti, intrecci, scopi, personaggi, ecc., insomma da una "superficie narrativa" di volta in volta diversa. Al contrario, in Sirk tale conflitto viene mostrato come significante, ossia come struttura piuttosto che come contenuto. Infatti, lo scontro tra padre e figli, ossia tra l'istanza del Simbolico e dell'Immaginario, non è istigato da nessun evento pragmatico, ma è dato come immanente. Schematicamente, potremmo dire che il padre, per il solo fatto di essere tale, svolge una funzione di castrazione rispetto ai figli, i quali, a loro volta, rifiutano di compiere la transizione dalla fase Immaginaria a quella Simbolica che richiederebbe il controllo e la rimozione dei desideri non funzionali agli scopi riconosciuti dal Simbolico. Con questo non si vuol dire che il desiderio debba essere completamente rimosso; al contrario, l'Immaginario è fondamentale per la costituzione stessa dell'Io e la sanità psichica dell'individuo dipende dall'equilibrio delle due istanze. È proprio questo equilibrio che manca a Kyle e Marylee, mentre è invece riscontrabile in Mitch e Lucy – *figli simbolici* di papà Hadley – sin dall'inizio del film.

Se il percorso psichico-narrativo dei due Hadley è similmente strutturato dall'impossibilità di accettare la Legge del Padre, vi sono comunque delle differenze che vale la pena di sottolineare. L'ancoraggio alla fase dell'Immaginario, condensata in un luogo – *il fiume* – dove con Mitch hanno trascorso i momenti più spensierati della loro adolescenza, è

infatti vissuto dai due in modo diverso. Per Kyle, che con il matrimonio ha parzialmente accettato la fase simbolica, l'immagine del fiume fa parte dei contenuti inconsci, poiché ritorna solo nel sogno e nei momenti di ebbrezza. Per Marylee, invece, si può dire che la rimozione non sia nemmeno iniziata e che l'immagine faccia parte del pre-conscio. Ella, infatti, ritorna realmente al fiume, una volta con Mitch, e una volta da sola, come se passato e presente fossero completamente fusi. La sequenza di Marylee al fiume è particolarmente indicativa: mentre in *voice over* si odono le voci dei tre ragazzi, Marylee piange – come se quelle voci le sentisse veramente – e la mdp si sposta leggermente per mostrarci come nel tronco di un albero siano ancora incise le iniziali di Mitch e Marylee racchiuse da un cuore.

È però a livello narrativo che possiamo riscontrare la differenza più significativa. Kyle ha, a tale livello, una funzione specifica, perché il racconto – non il film – inizia con il suo incontro, e matrimonio, con Lucy e si conclude con la morte di Kyle stesso. In questo senso, la sua traiettoria costruisce una catena narrativa con un inizio e una fine. Al destino di Kyle è legato anche quello di Mitch e Lucy, la cui unione, anticipata dall'incontro iniziale – è Mitch che conosce per primo Lucy – può avvenire solo dopo, e a causa, della morte di Kyle. Al contrario, Marylee non ha quasi nessuna funzione nel plot e la sua presenza non è rilevante ai fini del racconto; l'unico suo intervento in tale senso è il dubbio, da lei istigato in Kyle, che Lucy lo stia tradendo con Mitch. Ma questo non basta a giustificarne la presenza. La funzione di Marylee è quindi da ricercare al di là del racconto; ella esprime, a mio avviso, il puro desiderio, non legato a particolari oggetti o mete – e quindi trasformabile in racconto – ma nella sua essenza significante di catena metonimica, e quindi mai appagabile. Credo sia qui l'interesse fondamentale del testo, interesse che giustifica gli eccessi stilistici dell'estetica melodrammatica in quasi tutte le inquadrature, e sequenze, di cui Marylee è protagonista. Tale eccesso riguarda anche Kyle, eppure risulta ancora più efficace per Marylee, proprio per la sua estraneità al racconto.

Prima di analizzare alcune delle sequenze melodrammatiche, vale la pena sottolineare che l'"eccessività" di Marylee – e questa è un'altra caratteristica non riscontrabile nel film di Minnelli – è visibile anche nelle *sequenze realiste* in cui ella è presente. Questo spiegherebbe anche l'epilogo del film, la sequenza del processo, da molti vista come un'appendice che rompe l'unità narrativa del film. A racconto praticamente ultimato, la sequenza del tribunale sembra essere più un omaggio alla sensualità di Marylee che un vero e proprio strumento narrativo. L'innocenza di Mitch nella morte di Kyle non è mai veramente in gioco, ed è già risolta nel colloquio Malone/Hudson nella sequenza precedente, quella della colazione, quando Marylee tenta di ricattare Mitch perché la sposi, in cambio di una

testimonianza che lo scagioni. Ma, quando Mitch le dice «Quanto siamo lontani dal fiume ora», basta il ricordo del fiume per farle perdere l'apparente cinismo. Ella si allontana per non piangere di fronte all'uomo e la mdp, con un doppio movimento di panoramica e carrello, gli si avvicina – al contempo mantenendo la donna nell'inquadratura – mentre Mitch guarda Marylee allontanarsi disperata. L'immagine è accompagnata da una melodia altamente emotiva che inizia, con perfetta scelta di tempo, dopo la frase di Mitch e subito prima della reazione di Marylee. È questa una delle sequenze probabilmente meno importanti, eppure molto indicativa, poiché lascia trasparire elementi virtuali non sviluppati dal racconto. Mitch stesso sembra rimpiangere il fiume e ciò che esso rappresenta. È anzi uno dei due momenti – l'altro sarà proprio durante il processo – in cui l'assoluto equilibrio del giovane sembra, se non scosso, un po' meno stabile che non nel resto del film.

La sequenza che segue, quella del processo appunto, sembra tendere verso il momento in cui Marylee andrà a testimoniare: è lei la protagonista assoluta della scena, nonostante sia qui in gioco il futuro di Mitch e Lucy; e, ancor prima che salga sul banco dei testimoni, Marylee è privilegiata dalla mdp. Quando Lucy va a testimoniare, il trattamento visivo delle due donne risulta assolutamente impari: l'una, Lucy, è ripresa di lato, mentre all'altra sono riservate due inquadrature frontali; per la prima viene usata un'illuminazione con forti contrasti, per la seconda una luce diffusa. Quando è il turno di Marylee, la sequenza si sviluppa in senso totalmente contraddittorio rispetto al finale del film. Mentre la Hadley tesse un commosso elogio di Mitch, scagionandolo dall'accusa, ai due è riservata una serie di campi e controcampi in mezzo primo piano, che lasciano Lucy rigorosamente *off-screen*: Mitch ritrova il sorriso, ma non tanto perché Marylee sta proclamando la sua innocenza, quanto perché ritrova la ragazzina del fiume a cui vuol bene, ma che non può amare. E, mentre implicitamente ella gli dichiara per l'ultima volta il suo amore, la sequenza si conclude con un'inquadratura degna di una grande diva[20]: commossa nel rievocare il dramma esistenziale del fratello, che è d'altronde anche il proprio dramma, Marylee piega leggermente la testa finché il grande cappello nero non le ombreggia tutto il viso. Ancora una volta, dunque, racconto e stile divergono: mentre il racconto separa i due, Marylee e Mitch non sono mai così vicini, *visivamente*, come in questo momento[21].

La sequenza del processo sembra dunque tendere verso l'ultima inquadratura, che ci rende la sensualità come pure il dolore di Marylee, la cui presenza esalta l'episodio. Per il resto, la sequenza è esteticamente piatta, composta quasi esclusivamente di campi medi del pubblico e di campi più o meno ravvicinati dei protagonisti del processo. Pur essendo una sequenza girata secondo i canoni *realisti*, bisogna rilevare come la

Robert Stack, Rock Hudson e Dorothy Malone
in *Written on the Wind*

composizione classica delle inquadrature risulti sbilanciata quando Marylee ne fa parte, perché quando ella *invade* il campo visivo, aggiungendosi agli altri personaggi, sia le simmetrie che le relazioni prospettiche della composizione vengono meno.

Se la presenza di Marylee rompe gli equilibri anche delle sequenze *realiste*, è comunque in quelle melodrammatiche che l'irruenza del suo desiderio, come pure di quello del fratello, si fa più manifesta.

Partendo da quello che abbiamo individuato come l'elemento strutturante del dramma, il conflitto tra Simbolico e Immaginario, si può dire che l'estetizzazione melodrammatica esprima l'impossibilità di ricomporre tale conflitto. L'espressività della forma si riconduce a *tre diversi eccessi*, elementi di una stessa struttura significante, che di volta in volta vengono privilegiati nelle varie sequenze. Ossia: 1) l'assoluto controllo della Legge del Padre, causa dell'insanità psichica dei rampolli Hadley; 2) la frammentazione della soggettività; 3) l'energia incontrollabile del desiderio.

Per quanto riguarda il controllo della Legge del Padre, si trova una conferma dell'ipotesi lacaniana secondo cui il Padre non si identifica con il padre empirico, ma con la struttura simbolica che egli rappresenta. Nel film la differenza tra Padre simbolico e padre empirico viene espressa dalla contrapposizione tra codice visivo melodrammatico e racconto, contrapposizione ricondotta al diverso modo in cui Kyle e Marylee, da un lato e Mitch e Lucy, dall'altro, vivono tale rapporto. Il testo esplicita, fin

dalla sequenza iniziale, che per Kyle e Marylee non vi è alcuna differenza tra Padre simbolico e padre empirico e che, anzi, quest'ultimo viene vissuto solo come Padre simbolico. Ed infatti non vi è contatto diretto, compresenza nella stessa inquadratura di padre e figli, se si eccettuano due brevissimi scambi tra Kyle ed il genitore quando il giovane ritorna dal viaggio di nozze, e la sera del festeggiamento del suo primo anniversario di matrimonio. Ciò è piuttosto significativo, poiché dimostra che è solo quando si accetta il Padre simbolico (in questo caso il matrimonio) che si riesce a convivere con quello empirico. Non vi è invece nessun contatto diretto, verbale o di sguardi, tra Marylee ed il padre. I rapporti famigliari di casa Hadley sono mediati da Mitch e Lucy, che ben riescono a distinguere le due istanze paterne. Ed è per questo che essi, come papà Hadley, hanno solo una funzione narrativa, e non una funzione melodrammatica, identificabile con l'Immaginario e con il rifiuto del Simbolico. Ora è chiaro che di questa differenza i personaggi non sono coscienti. È solo lo spettatore che è chiamato a distinguere tra le due istanze – racconto e desiderio/melodramma – poiché il testo gli chiede non solo di identificarsi con il racconto, ma anche di capire i procedimenti testuali, ossia gli eccessi stilistici. Del resto, è proprio questa la funzione che la teoria del *progressive text* ha assegnato al *family melodrama*[22].

Ci basta considerare la sequenza iniziale – sequenza che verrà ripetuta verso la fine del film quando, a flashback ultimato, la dimensione temporale del racconto tornerà ad essere quella del presente – per vedere come l'estetica melodrammatica *interpelli* lo spettatore. La sequenza è composta da una serie di inquadrature in "esterno notte" di un'automobile sportiva che sfreccia veloce per le strade di un luogo non ancora identificato. Il veicolo è in campo lungo e non ben visibile. Ben visibile è invece una serie sterminata di pozzi petroliferi che, fin dalla prima inquadratura, dominano lo schermo e che, nella notte, sembrano grandi ombre nere. Lo scopo della sequenza sembra proprio quello di farci notare la loro presenza ingombrante e soffocante. Il ritmo delle inquadrature è veloce, come lo è la corsa della macchina. E tuttavia, oltre che a seguire la vettura, sembra che mdp e montaggio siano finalizzati a mettere in evidenza proprio i pozzi petroliferi, suggerendo la loro appartenenza[23]. Nella terza inquadratura, infatti, dopo che la vettura è uscita dal campo visivo, la mdp compie una breve panoramica destra-sinistra per mostrarci una grande H stampata su un silos; e nell'inquadratura successiva, mentre la macchina nuovamente sfreccia, un'altra grande H e la scritta Hadley lampeggiano in un enorme edificio. Nella sesta inquadratura poi, la mdp sembra quasi aspettare l'arrivo dell'automobile, mentre in realtà quello che ci vuole far vedere è il segnale toponimico, Hadley. In quella successiva, infine, auto e pilota vengono inquadrati in campo medio: un lungo carrello laterale ci mostra Kyle visibilmente ubriaco e ancora intento a be-

re, con i pozzi petroliferi che si stagliano dietro di lui. Questa però, a differenza delle inquadrature precedenti, è un'evidente *rear projection*, scelta questa che ci sembra dettata da precise ragioni estetiche. In effetti, la mancanza di verosimiglianza dell'inquadratura mette in risalto l'attenta costruzione di tutta la sequenza, dove il montaggio non è quasi mai dettato dal tragitto della macchina, ma dalla volontà di dare abbastanza tempo allo spettatore per stabilire una connessione tra i pozzi e gli Hadley. E l'inquadratura conclusiva pone un rapporto esplicito tra lo stato di Kyle, che sfreccia ubriaco nella sua macchina sportiva, e i pozzi che gli stanno dietro, "come se" fossero questi la causa del suo comportamento. È in questo senso che l'estetica melodrammatica ha funzione testuale più che narrativa, poiché non serve tanto a costruire il racconto quanto a spiegare il conflitto in termini puramente psichici. Il problema di Kyle non dipende da determinate circostanze o eventi, ma dalla sua incapacità di far fronte alle richieste del P/padre.

Che questi pozzi di petrolio siano associati alla Legge del Padre, e al rifiuto di Kyle e Marylee di sottostarvi, viene d'altronde sottolineato più tardi, proprio quando l'epilogo si comincia a delineare. L'uso del trasparente, rendendo evidente la separazione dell'immagine proiettata dal piano dell'azione a cui fa da sfondo, ha valore simbolico: i pozzi, cioè, sembrano far parte più dell'inconscio di Kyle e Marylee, che del *setting*. Mentre, al club, Kyle dà addio al suo periodo di astinenza, Marylee è al bar con il giovane benzinaio appena adescato. Due brevi inquadrature dell'esterno del bar precedono l'arrivo di tutti i protagonisti a casa Hadley (e la successiva morte del padre): nella prima, due auto si avviano verso il bar, nella seconda, quella che ci interessa, due poliziotti scendono da una delle due automobili – sulla portiera è visibile la scritta Hadley – mentre, sullo sfondo, si stagliano i pozzi in *rear projection*. Un personaggio non ben identificato entra nello schermo solo per dire «maledetta polizia ce l'ha con noi», quasi che il testo voglia assicurarsi che lo spettatore identifichi chiaramente i rappresentanti della legge. Pronunciata la frase, il personaggio esce infatti di campo, mentre la mdp, con un movimento di dolly verso il basso, ci mostra l'automobile rossa di Marylee, fermandosi sul dettaglio delle iniziali MH, informazione ancora una volta ridondante perché non vi è nessun dubbio su chi sia la proprietaria del veicolo. Il movimento della mdp è espressivo ed accentua il contrasto cromatico tra il nero bluastro (Technicolor) della notte, dei pozzi e dell'auto della polizia, e il rosso della vettura di Marylee. L'opposizione cromatica si riconduce al conflitto strutturante del film, tra Legge e Desiderio, opposizione che produce un soggetto diviso, non unitario.

In questo senso l'inquadratura nell'inquadratura tramite il riflesso di uno specchio è un motivo ricorrente del film, motivo che suggerisce chiaramente la frammentazione del soggetto[24]. In Sirk, l'uso dello spec-

Dorothy Malone, Rock Hudson e Robert Stack
in *Written on the Wind*

chio fa parte delle codificazioni visive dell'eccesso, in quanto vi è un vero e proprio *lavoro*, una scelta cosciente del regista, affinché lo specchio e l'immagine che esso riflette rientrino nell'inquadratura. E d'altronde, come si vede dagli esempi che ora faremo, queste scelte sembrano prive di autonome motivazioni narrative.

La funzione dello specchio è forse più evidente nella sequenza del club. L'entrata di Mitch e Lucy è seguita da un movimento di carrello-dolly che li accompagna al banco dove Kyle – che ha evidentemente ricominciato a bere – li sta aspettando. Quando i due sono giunti al banco, il dolly, combinato con panoramica, prosegue compiendo un giro di circa 180° *solo* per mostrarci i tre personaggi riflessi nel grande specchio che sta loro di fronte. È evidente che il movimento della mdp ha funzione meramente espressiva e non diegetica. Anzi, la staticità del profilmico non fa che mettere in risalto l'espressività del movimento. Nello specchio, vero e proprio marchio autoriale, saranno riflesse le figure di Kyle e Marylee nella sequenza successiva, quando rientreranno a casa – il primo trasportatovi di peso da Mitch, la seconda dalla polizia – dopo i loro consueti eccessi.

Quest'ultima sequenza si apre con un'altra figura del doppio: il padre, infatti, è nel suo studio che lavora; alle spalle un suo grande ritratto, a testimoniare l'autorità che egli rappresenta. Anche se abbondano i riferimenti iconici al potere del P/padre, nel prosieguo della sequenza l'e-

spressione del desiderio di Marylee esprime una carica assolutamente incontrollabile ed il registro stilistico melodrammatico raggiunge la sua massima estetizzazione. Sia a livello meramente visivo, che a livello propriamente diegetico – il padre muore – l'istanza del Desiderio sembra finalmente trionfare sulla Legge, e il rapporto tra Simbolico e Immaginario esplicarsi su binari opposti. Il montaggio alternato tra Marylee, che spogliandosi balla al ritmo sfrenato di un brano jazz, ed il padre che sale faticosamente le scale, in preda ad un attacco cardiaco, sembra stabilire un rapporto causale tra l'energia sessuale della figlia – che danza con un ritratto di Mitch in mano – e la morte del padre, anche se tale rapporto manca a livello narrativo. Il ritmo del montaggio aumenta in modo frenetico, quasi a mimare il ritmo della danza della Hadley, mentre il volume della musica è così elevato da invadere la casa e, metonimicamente, ogni inquadratura, cosicché è impossibile, per lo spettatore, *udire* la caduta del padre mentre rotola giù dalle scale. E qui si produce, ancora una volta, uno scollamento tra racconto, stile, e posizione spettatoriale. Mentre Mitch e Lucy corrono a soccorrere il padre, avendo quindi *sentito* la caduta, visto che, data la loro posizione, non possono *averla vista*, il volume della musica impedisce a Marylee di *sentire*, e di rendersi conto della tragedia. Ma neppure allo spettatore è dato di *sentire* ciò che sta avvenendo, benché egli invece sia stato posto in condizione di *vedere* la morte del signor Hadley. Pertanto, il testo impone allo spettatore di identificarsi parzialmente con Marylee – con la quale egli condivide la "percezione" del sonoro – mentre al contempo gli impedisce di identificarsi con Mitch e Lucy, i quali, come si è detto, non *sentono* la musica, ma la caduta. Se l'esperienza sensoriale dello spettatore è duplice, visiva e sonora, e quindi superiore a quella dei personaggi, è però di fondamentale rilevanza che l'unico tipo di identificazione a noi offerta è con Marylee, e non con gli altri personaggi. Il testo quindi si pone decisamente dalla parte della Hadley, e del Desiderio, quasi che l'istanza dell'Immaginario si prendesse la rivincita sul Simbolico; e non offre allo spettatore elementi per una partecipazione emotiva alla morte del padre.

Molto prima dell'epilogo del processo, è pertanto Marylee che diventa la *protagonista del testo*, mentre Mitch e Lucy rimangono esclusivamente i *protagonisti del racconto*. Anche se Dorothy Malone è solo *supporting actress*[25], è indubbio che sono le sequenze melodrammatiche che la ritraggono a rimanere nella memoria dello spettatore, e non quelle *realiste* di Mitch e Lucy, benché siano loro i protagonisti, e i vincitori, del racconto[26].

L'ultima sequenza, quella che segue il processo, conferma quanto si è finora affermato. Il film si conclude con un montaggio alternato tra l'esterno della proprietà Hadley, che Mitch e Lucy stanno lasciando, e l'interno, da dove Marylee guarda la loro partenza. Unica erede rimasta, la

Hadley è vestita da donna d'affari, in un completo azzurro della stessa tonalità del vestito in cui il genitore è ritratto nel quadro visto in precedenza, quadro che ora è alle spalle di Marylee, seduta alla scrivania che fu del padre. L'espressione della donna rivela un misto di dolore (per l'abbandono di Mitch) e di piacere sensuale. Ella, infatti, accarezza il modellino di un pozzo di petrolio, dalla fin troppo evidente forma fallica, ad imitare il padre, egli stesso ritratto con il simbolo delle industrie famigliari. Quasi che il potere economico acquisito fosse una sublimazione per la perdita dell'oggetto sessuale desiderato. Malgrado ciò, mi sembra si possa dire che l'equilibrio tra Desiderio e Legge resta, per la Hadley, un traguardo ancora da raggiungere.

Il traguardo precluso a Marylee è invece raggiunto da Mitch e Lucy la cui traiettoria si conclude, anche se non ci è mostrato esplicitamente, in una bella *suburban home* piena di elettrodomestici e bambini. Questa conclusione era stata anticipata (ed è ora suffragata) da un breve, ma significativo scambio di battute tra Kyle e Lucy, in una delle sequenze iniziali del film quando, alla domanda di Kyle – «Cosa vi ha detto la chiromante?» – Lucy risponde che «un giorno [si sarebbe] vestita di bianco finendo poi in un sobborgo, con un marito, molti debiti e figli». Se con Kyle quest'epilogo era impossibile, con Mitch è scontato. Anche le scelte stilistiche dell'ultima sequenza sembrano confermare l'ipotesi. La scelta di riprendere la coppia in esterno giorno, con mdp ad altezza e distanza standard, ben traduce quei contenuti di *normalità*, di equilibrio, di banalità quasi, che la coppia incarna. Il registro *realista*, che tale è solo in rapporto a quello melodrammatico, ha del resto contraddistinto tutte le sequenze che li hanno visti protagonisti. Mai sono stati rappresentati tramite movimenti di macchina espressivi, toni cromatici esuberanti, illuminazione contrastata, angolature particolari. All'interno della *mansion*, invece, e a testimoniare che la nuova veste del desiderio di Marylee non è che uno spostamento del precedente, l'angolatura bassa, che la inquadra mentre accarezza il modellino, dà al profilmico una connotazione melodrammatica, poiché nel verticalizzare l'immagine duplica il movimento stesso della protagonista.

Il montaggio alternato, tra interno ed esterno, della sequenza finale mantiene dunque distinti e contrapposti i due registri stilistici, evitando di promuovere quella sintesi che aveva contraddistinto la conclusione di *Home from the Hill*, dove la risoluzione del racconto implicava il contenimento del desiderio illecito e quindi dell'eccesso stilistico. In *Written on the Wind* invece questa operazione di contenimento non ha luogo, cosicché il film risulta ideologicamente più ambiguo, ma esteticamente più pregnante.

1. Anche se negli anni '50 il processo di dissoluzione dello *studio system* è già avviato, *Written on the Wind* e *Home from the Hill* sono a pieno titolo prodotti tipici dello studio a cui appartengono. Dal 1950 al 1958 Sirk lavorò esclusivamente per la Universal, spesso avvalendosi, per i diversi film, degli stessi collaboratori; tanto che alcuni studiosi sottolineano come sia difficile distinguere lo stile autoriale di Sirk dallo *studio style* o, più specificatamente, dallo stile della *Production Unit* dei suoi film. A tal proposito, si veda, per esempio, Thomas Schatz, *Hollywood Genres*, McGraw-Hill Inc., New York, 1981, pp. 245-60. Simile è il rapporto tra stile autoriale e *studio style* per quanto riguarda *Home from the Hill*, prodotto, come la quasi totalità dei film di Minnelli, dalla MGM. Anche Minnelli, infatti, ricorse sovente agli stessi collaboratori per i suoi diversi film, anche se, con minor sistematicità rispetto a Sirk, poiché il suo rapporto con la MGM, iniziato nel 1941, fu molto più lungo di quello del regista tedesco con la Universal.
2. L'articolo di Comolli e Narboni fu ripubblicato come *Cinema/Ideology/Criticism* in «Screen», XII, 1, primavera 1971; mentre quello di Oudart, *Cinema and Suture*, fu tradotto in «Screen», XVIII, 4, inverno 1977-78.
3. Una causa fondamentale di tale cambiamento, che qui si può solo dare come dato di fatto, è l'ingresso a Hollywood della psicanalisi freudiana, i cui concetti fondamentali cominciano, più o meno verso la fine della seconda guerra mondiale, a venire esplicitamente usati nella stesura di storie e nella caratterizzazione dei personaggi. Si potrebbe dire che una delle funzioni del *family melodrama* sia di dimostrare l'esistenza ed il *lavoro* dell'inconscio e dei processi psichici legati al desiderio.
Per un'analisi del rapporto tra psicanalisi freudiana e cinema hollywoodiano si veda, per esempio, l'articolo di Janet Walker, *Hollywood, Freud and the Representation of Women. Regulation and Contradiction, 1945-early 60s*, in *Home is Where the Heart Is*, a cura di Christine Gledhill, British Film Institute, London 1987, pp. 197-214, come pure il suo libro *Couching Resistance. Women, Film, and Psychoanalytic Psychiatry*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1993.
4. Questa suddivisione tra *realist* e *progressive text* fa leva sulla tipologia dei testi filmici proposta da Comolli e Narboni nell'articolo sopracitato. I due critici francesi non usano questa specifica terminologia, ma risulterà evidente, dalle citazioni che qui si danno, che i concetti sono gli stessi. Parafrasando i due critici francesi, il *realist text* è «imbevuto dall'inizio alla fine dall'ideologia dominante che vi compare in forma pura e inadulterata senza dare indicazioni che coloro che hanno partecipato al *making* del film ne fossero coscienti [...]. Questi film accettano il sistema stabilito di dipingere la realtà: "realismo borghese" [...] cieca fede nella "vita", nell'"umanità", nel "buon senso"...». Al contrario il *progressive text* è quello «che sembra a prima vista appartenere fermamente all'ideologia ed esserne dominato», ma che invece risulta legato ad essa in modo ambiguo. Guardando la struttura del film si possono cogliere due momenti: uno in cui il testo sembra restare entro certi limiti, un altro in cui li trasgredisce. Se si legge «il film obliquamente, cercando sintomi e se si guarda oltre l'apparente coerenza formale, si vedrà che il film è cosparso di crepe: è diviso da una tensione interna che non si riscontra in un film ideologicamente innocuo». Jean-Louis Comolli e Jean Narboni, *Cinéma/idéologie/critique*, «Cahiers du Cinéma», 216, ottobre 1969, pp. 13-14.
Per una recente analisi del ruolo del *family melodrama* nello sviluppo della teoria del cinema in ambito angloamericano si veda il saggio di Laura Mulvey *"It will be a magnificent obsession". The Melodrama's Role in the Development of Contemporary Film Theory*, in *Melodrama. Stage Picture Screen*, a cura di Jacky Bratton, Jim Cook e Christine Gledhill, British Film Institute, London, 1994, pp. 121-133.
5. Si veda «Screen» XIII, 1, primavera 1972.
6. L'articolo di MacCabe esce in «Screen», XV, 2, estate 1974, pp. 7-27.
7. In realtà lo studio di Brooks si conclude con due capitoli su Balzac e James, ma questa parte è stata di scarso interesse per gli studiosi di cinema, poiché sono certi codici visivi e musicali che avvicinano il *family melodrama* al melodramma teatrale.

8. Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination* (1976); trad. it. *L'immaginazione melodrammatica*, Pratiche, Parma, 1985, pp. 84-87, *passim*.
9. Elaine Tyler May, *Homeward Bound. American Families in the Cold War Era*, BasicBooks, 1988, p. 11. Lo studio di Tyler May analizza il fenomeno nelle sue varie implicazioni sociologiche e politiche.
10. Nel vocabolario cinematografico anglo-americano per *mise-en-scène* si intende ciò che sta davanti alla mdp, cioè il profilmico.
11. Thomas Elsaesser, *Tales of Sound and Fury* (1972); trad. it. *Storie di rumore e di furore. Osservazioni sul melodramma familiare*, in *Forme del Melodramma*, a cura di Alberto Pezzotta, Bulzoni, Roma, 1992, pp. 65-109, 81.
12. Geoffrey Nowell-Smith, *Minnelli and Melodrama*, in *Home is Where the Heart Is*, *cit.*, p. 73.
13. Sempre in riferimento allo sviluppo del discorso critico sul genere, si deve puntualizzare che molte delle riflessioni sono partite dall'analisi del cinema di Douglas Sirk, e che è stato solo in un secondo momento che tali riflessioni sono state estese al genere nel suo complesso.
14. Barbara Klinger, *«Cinema/Ideology/Criticism» Revisited: The Progressive Genre* (1984), in *Film Genre Reader II*, a cura di Barry Keith Grant, University of Texas Press, Austin, 1995, pp. 74-90.
15. Bisognerebbe poi considerare le dinamiche tra le regole del genere e le istanze autoriali. Di questo aspetto, di per sé molto complesso, si potranno dare solo brevi cenni.
16. I *setting* del genere sono infatti estremamente variegati. Film come *All that Heaven Allows* (*Secondo amore*, Sirk, 1955), *Magnificent Obsession* (*La magnifica ossessione*, Sirk, 1954), *Bigger than Life* (*Dietro lo specchio*, Ray, 1956) e *Rebel Without a Cause* (*Gioventù bruciata*, Ray, 1955) rappresentano e criticano esplicitamente i valori della famiglia suburbana. Ma vi è anche una nutrita schiera di film che privilegiano l'ambientazione rurale del Midwest; tra questi ricordiamo *Splendor in the Grass* (*Splendore nell'erba*, 1961) di Elia Kazan e *Picnic* (*id.*, 1955) di Joshua Logan.
17. Cfr. Barbara Klinger, *«Cinema/Ideology/Criticism» Revisited: The Progressive Genre*, *cit.*, p. 84.
18. Si pensi per esempio a *Emilia Galotti* di Lessing e a *Kabale und Liebe* di Schiller, ma anche al romanzo di Richardson *Clarissa*.
19. Il rapporto tra passato e presente è un elemento molto importante nell'opera di Minnelli che riguarda sia i melodrammi che i musical. Si vedano per esempio *Meet Me in St. Louis* (*Incontriamoci a St. Louis*, 1944) e *Brigadoon* (*id.*, 1954), sempre per la MGM. In generale si può dire che il regista sia più interessato a *evocare* il passato che a *ricostruirlo*, poiché solo l'*evocazione* (e non la *ricostruzione*) permette di caricare il passato di riferimenti, significati e problematiche del contesto presente.
20. Se non fosse per il Technicolor, che comunque viene mitigato dal biancore dello sfondo e dall'abito completamente nero di Marylee, è questa un'inquadratura che ricorda senza dubbio quella della *femme fatale* di molti *film noir*.
21. Se a questa istanza si associa la reazione di Mitch nella sequenza immediatamente precedente, si può ipotizzare che il rifiuto di Hudson a sposare la ragazza sia dovuto al pericolo di castrazione che l'eccessiva sessualità di Marylee rappresenta. Mitch, in altre parole, sceglie Lucy perché rassicura la sua identità di maschio e rifiuta Marylee perché mette in questione la sua virilità. Un rapporto con la Hadley renderebbe precario quell'assoluto equilibrio tra Immaginario e Simbolico che Mitch ha raggiunto. A tale proposito, si veda Christopher Orr, *Closure and Containment: Marylee Hadley in «Written on the Wind»*, in *Imitations of Life*, a cura di Marcia Landy, Wayne State University Press, Detroit, 1991, pp. 380-387.
22. È a questo proposito che, anche istradati dalle dichiarazioni del regista, i critici hanno spesso parlato, per i film di Sirk, di "distanziazione" brechtiana. Per un commento di Douglas Sirk, si veda Michael Stern, *Interview with Douglas Sirk*, «Bright Lights», II, 2, inverno 1977-78, pp. 29-34. Per un'analisi del ruolo di Sirk nell'ambito della teoria del *progressive text*, si veda Barbara Klinger, *Melodrama and Meaning. History, Culture, and the Films of Douglas Sirk*, Indiana University Press, Bloomington, 1994, pp. 1-35.
23. Nella copia video da me visionata si contano sette inquadrature, mentre nell'ottava vediamo l'auto giungere a casa Hadley.
24. Lo specchio ha funzioni analoghe in

All that Heaven Allows. Si vedano in particolare le inquadrature in cui lo specchio definisce il conflitto familiare tra la madre e i due figli.
25. Per questo ruolo la Malone ricevette l'Oscar.
26. Senza pretendere di contraddire Sirk, che definì i due Hadley «the secret owners of the picture», credo che, in una ipotetica scala di valori, il film "appartenga" ancor più a Marylee che a Kyle. Il commento di Sirk sta in Jon Halliday, *Sirk on Sirk*, The Viking Press, New York, 1972, p. 98.

Written on the Wind (Come le foglie al vento)
Regia: Douglas Sirk; *aiuto regista*: William Holland, [Wilson Shyer]; *sceneggiatura*: George Zukerman, dal romanzo di Robert Wilder; *direttore della fotografia* (Technicolor): Russell Metty; *consulente per il colore*: William Fritzsche; *effetti speciali*: Clifford Stine; *suono*: Leslie J. Carey, Robert Pritchard; *scenografia*: Alexander Golitzen, Robert Clatworthy; *arredamento*: Russell A. Gausman, Julia Heron; *costumi*: Bill Thomas, Jay Morley Jr.; *acconciature*: Joan St. Oegger; *trucco*: Bud Westmore; *musiche*: Frank Skinner; *direzione musicale*: Joseph Gershenson; *canzone*: *Written on the Wind* (musica di Victor Young, parole di Sammy Cahn, cantata da The Four Aces); *montaggio*: Russell J. Schoengarth.
Interpreti: Rock Hudson (*Mitch Wayne*), Lauren Bacall (*Lucy Hadley*), Robert Stack (*Kyle Hadley*), Dorothy Malone (*Marylee Hadley*), Robert Keith (*Jasper Hadley*), Grant Williams (*Biff Miley*), Robert J. Wilke (*Dan Willis*), Edward C. Platt (*Dottor Cochrane*), Harry Shannon (*Hoak Wayne*), John Larch (*Roy Carter*), Joseph Granby (*R.J. Courtney*), Roy Glenn (*Sam*), Maide Norman (*Bertha*), William Schallert (*giornalista*), Joanne Jordan (*la brunetta*), Dani Crayne (*la biondina*), Dorothy Porter (*segretaria*).
Produzione: Albert Zugsmith per Universal International; *direttore di produzione*: Norman Deming; *origine*: USA, 1956; *durata*: 99'.

Home from the Hill (A casa dopo l'uragano)
Regia: Vincente Minnelli; *aiuto regista*: William McGarry; *sceneggiatura*: Harriet Frank Jr., e Irving Ravetch, da un romanzo di William Humphrey; *direttore della fotografia* (Cinemascope, Metrocolor): Milton Krasner; *consulente per il colore*: Charles K. Hagedon; *effetti speciali*: Robert R. Hoag; *suono*: Franklin Milton; *scenografia*: George W. Davis, Preston Ames; *arredamento*: Henry Grace, Robert Priestley; *costumi*: Walter Plunkett; *acconciature*: Sydney Guilaroff; *trucco*: William Tuttle; *musica*: Bronislau Kaper; *direttore d'orchestra*: Charles Walcott; *montaggio*: Harold F. Kress.
Interpreti: Robert Mitchum (*Wade Hunnicutt*), Eleanor Parker (*Hannah Hunnicutt*), George Peppard (*Rafe Copley*), George Hamilton (*Theron Hunnicutt*), Everett Sloane (*Albert Halstead*), Luana Patten (*Libby Halstead*), Anne Seymour (*Sarah Halstead*), Constance Ford (*Opal Bixby*), Ken Renard (*Chauncey*), Ray Teal (*Dottor Reuben Carson*).
Produzione: Sol C. Siegel per Metro Goldwyn Mayer; *produttore*: Edmund Grainger; *origine*: USA, 1960; *durata*: 150'.

Clara Calamai e Massimo Girotti in *Ossessione* di Luchino Visconti

Prigionieri del paesaggio Sfondi e volti di *Ossessione*

Sandro Bernardi

I luoghi del mito

Queste osservazioni sul paesaggio e sui volti di *Ossessione* partono da due ipotesi. La prima è che, come dicevano i teorici degli anni '20 a cominciare da Balázs, volto e paesaggio si corrispondano reciprocamente poiché il paesaggio è la rappresentazione di un luogo in rapporto a un soggetto, e quindi acquista unità e senso solo se guardato da qualcuno e solo come riflesso dei sentimenti di chi lo guarda. Il paesaggio ha la stessa complessità del volto umano e il volto umano, nell'ampiezza dello schermo, ha la stessa varietà di un paesaggio. La seconda ipotesi, meno scontata e da dimostrare, è che il paesaggio nel cinema italiano neorealista e post-neorealista abbia uno statuto particolarmente ambiguo, quello di essere un *universale-singolare*, ovvero un luogo diegetico, simbolico, in rapporto necessario con le situazioni e con i personaggi, ma nello stesso tempo anche un luogo contingente, fotografato dal vero, e quindi dotato di una vita propria, oscura, ignota e sfuggente. Il paesaggio, quindi, da un lato ha un senso all'interno della storia ed è universalmente comprensibile; dall'altro lato, però, sfugge alla diegesi e si mostra per quello che è, rappresentazione di un luogo non diegetico, singolare e come tale sconosciuto, misterioso, «ottuso», potremmo dire con Roland Barthes, che definisce il «senso ottuso», o «terzo senso», come qualche cosa che appare distante dalla storia raccontata, oppure come il «filmico», differente dal film come il romanzesco è differente dal romanzo. Per Barthes il senso ottuso è l'equivalente, nel cinema, di quello che chiamerà il «punctum» nella fotografia, ovvero l'elemento contingente che sfugge più o meno alle intenzionalità dell'autore e che «ferisce» lo sguardo dello spettatore[1]. Nel cinema italiano spesso il *paesaggio*, per un procedimento di sottrazione del senso – di «deplezione», svuotamento, direbbe sempre Barthes – viene ridotto a puro e semplice *luogo* e allora, anziché aprirci l'animo del personaggio e illustrare la sua condizione, la fa precipitare, apre un vortice d'identità nello sguardo che si rivolge intorno. Invece di riflettere i sentimenti di chi lo guarda, li mette in discussione, pone dei problemi esistenziali, fa lievitare le incertezze, contribuisce alla crisi dei contenuti e dei valori. Il paesaggio insomma è un *interlocutore negativo* del personaggio, o dei personaggi, come anche dello spettatore. In quanto tale svolge

un compito non solo estetico, ma anche etico, poiché etica ed estetica vengono a coincidere in questo caso, dato che il senso del film – nel periodo e nel caso di cui ci occupiamo – non è più una ricerca del bello puro e semplice, e neppure l'espressione di qualche sentimento, ma una vera e propria ricerca d'identità, un problema di conoscenza, un viaggio attraverso la crisi dell'uomo moderno.
Il modello tragico su cui è costruito *Ossessione* mi sembra il primo caso in cui il paesaggio diventa non solo spazio diegetico, ma anche spazio ottuso, oscuro; non è più solo *luogo di una vita*, ma è anche *luogo della vita*, e come tale ne riflette il mistero. *Ossessione*, infatti, non è solo un racconto nero e neppure solo un racconto realistico, è anche una tragedia classica e, come è stato detto nella migliore definizione del film, «narra dell'invivibilità della vita»[2].

Ma a questo punto, prima di continuare, converrebbe ripescare dal film qualche immagine. La fuga di Gino e Giovanna, per esempio. Dopo uno squallido tentativo di convivenza in casa con il Bragana, i due amanti decidono di scappare insieme. Li vedia-

mo camminare verso di noi da lontano, nella profondità di campo della strada assolata d'agosto, in uno scenario piatto e vuoto. Gino suona l'armonica, sereno, vagabondo spensierato, lei lo segue affaticata e, giunta con lui davanti alla cinepresa, si arresta, siede su un paracarro: non se la sente di andare avanti, di ricominciare a cercare lavoro. Gino allora, dopo un diverbio, prosegue da solo, allontanandosi. Lei lo chiama, prima stizzita, poi impaurita, e rimane sola sotto il sole a guardare disperata. Si tratta di una sequenza svolta in quattro mirabili inquadrature in profondità di campo e chiusa con un primo piano[3]. La prima e la seconda inquadratura sono legate fra loro da una specie di chiasmo: un carrello indietro dal basso nella prima si trasforma in carrello avanti dall'alto nella seconda, secondo un procedimento di «rime rovesciate», piuttosto frequente in Visconti, che parlava di «intendere il film solamente come un'opera di poesia»[4]. Nella prima inquadratura, rivolta in alto, il paesaggio sta tutto nella strada e nel cielo, nella seconda, rivolta in basso, vediamo la strada, i campi e i contadini che battono il grano sull'aia. Come la sequenza precedente, che termina con un primo piano dei due amanti abbracciati sulla fucilata del Bragana fuori campo (il Bragana che spara ai gatti) così anche questa termina con un primo piano di Giovanna sola. Nasce l'incomprensione. Simmetrie, dissimmetrie, chiasmi, rime interne alla sequenza e con le altre sequenze, creano diramazioni e richiami dentro tutto il film; mentre le opposizioni di campi e di piani diventano opposizioni di solitudini. Ora Giovanna insegue Gino e lo chiama, sulla strada; più tardi, dopo un'altra lite, Gino inseguirà lo Spagnolo e lo chiamerà, su un'altra strada, vicino al Po, mentre anche lo Spagnolo si allontanerà sullo sfondo.

Ma soprattutto, terzo personaggio e terzo incomodo, elemento di unione e di separatezza fra Gino e Giovanna, è lo spazio, la strada: si tratta di lunghi tratti diritti e piatti come se non avessero fine, con certe curve improvvise ad angolo retto, in cui si perde l'orientamento. Spesso sono strade rialzate che corrono sopra l'argine del fiume, ma il paesaggio non cambia, è tutto un orizzonte piano, uguale, senza direzioni. Spesso, come qui, una cortina di pioppi segue i lati della strada, come a proteggere i viandanti dal sole d'estate, o dalla vista di uno scenario ipnotico, disidentificante. Ad un certo punto – fra la terza e la quarta inquadratura – c'è anche un raccordo sbagliato, la strada su cui Gino si allontana e quella su cui poi lo insegue Giovanna non è la stessa, prima è brulla, poi è alberata, ma non importa. Lo vediamo già distante, Gino, che si allontana da Giovanna e da noi, affonda lentamente dentro una prospettiva vuota.

Tutto appare fermo, bloccato, anche il lavoro dei contadini sull'aia – il famoso quadro sullo sfondo, dietro Giovanna, emblema della fatica, del lavoro umano, che De Santis aveva voluto porre a contrasto della passione vana e tormentata – appare lontano, statico, più come un quadro alla Millet che come parte drammatica della scena; probabilmente a De Santis era sfuggito il fatto che quell'«umanità che soffre e spera», di cui parlavano lui stesso e Alicata[5], per Visconti era rappresentata abbastanza bene dai due amanti privi di futuro, senza bisogno di quei lontani contadini. Anche la guerra, gli omicidi, fascisti o non fascisti, che passano

ai margini della storia, come quel Saffi che, annuncia il Bragana, è stato ucciso di notte con una fucilata alle spalle, passano inosservati; è la provincia italiana, impregnata di un fascismo invisibile, immersa in un silenzio eterno, dove anche la violenza e il lavoro hanno le forme evanescenti e distanti di un sogno: una terra dove viaggiare e restare, partire e tornare sono la stessa cosa.

Ossessione è, dunque, un film sulla provincia, dove la piana ferrarese diventa simbolo del mondo. E il paesaggio non è più sfondo, ambiente, in cui si svolgono alcuni momenti della storia, non è neppure una veduta che fa da sospensione rasserenante o drammatica nella storia raccontata, come poteva essere in molti film italiani del periodo precedente o successivo; non è più un semplice riflesso dell'anima, come accadeva spesso nel cinema francese (Grémillon, Carné o lo stesso Renoir); è invece personaggio nel pieno senso del termine: misterioso, a volte infido, prende parte alla storia e la fa camminare o ristagnare, s'insinua fra gli altri, a dividerli o unirli con la sua vastità senza direzioni, commenta i loro gesti o i loro rapporti, assente-presente, silenzioso e tanto più influente, impossibile da ignorare. Il paesaggio, specialmente quando lo si vede appena, in *Ossessione* diventa immagine del destino.

Spesso, infatti, l'inquadratura di paesaggio in *Ossessione* è tutta luce, non c'è quasi niente da vedere: acqua, fiume, alberi, cielo, terra, sabbia, erba e strada, sempre la strada. Non una collina, non un disegno lontano. *Ossessione* è un film pieno di luce e di tenebre: interni oscuri, esterni assolati. Come i personaggi, anche noi siamo abbagliati dalle sirene del paesaggio, che promettono tutto e non danno niente. Il paesaggio è realistico e insieme mitico, come «il mondo primitivo e gigantesco dei pescatori di Aci Trezza», come la Sicilia, «isola di Ulisse»[6] di cui già Visconti parlava nel 1941. Siamo così arrivati all'idea centrale di quest'analisi: in *Ossessione* il paesaggio non è soltanto realistico, come si è detto spesso, ma è anche mitico, proprio grazie a questa sua assenza-presenza ha un valore duplice: i luoghi di *Ossessione*, invisibili, sono i luoghi del mito, ma *sono mitici in quanto realistici, e sono tanto più realistici in quanto sono mitici*, per usare un ossimoro coniato da Pasolini[7].

Ed è soprattutto il paesaggio, e il rapporto fra paesaggio e uomo che Visconti utilizza per introdurre un nuovo stile, per inserirsi o, meglio, impiantarsi di forza, con la stessa sicurezza dei suoi personaggi, sulla scena del cinema. Naturalmente, com'è noto, questa nuova visione dello spazio ha i suoi maestri e antecedenti, ma va oltre di essi, sintetizza varie esperienze: la luce e la profondità di campo di Renoir, l'energia esasperata di Murnau, specie nei movimenti della macchina da presa, o la "crudeltà" delle inquadrature fisse di Stroheim, o ancora i punti di vista abbassati di Ejzenštejn e altre cifre stilistiche, ma non tanto per raggiungere un equilibrio fra loro quanto per sviluppare una tensione, una lotta fra le varie tendenze, una forma conflittuale che diventa «drammaturgia della forma cinematografica»[8], come direbbe Ejzenštejn, tanto che il conflitto di stili diventa espressione formale dei conflitti interiori.

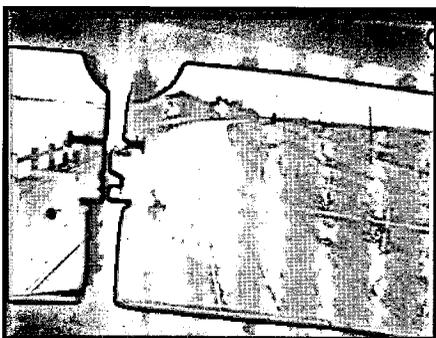
Questa drammaturgia della forma è la novità di *Ossessione*, e non ha a che fare con il racconto di Cain, che era già stato portato sullo schermo prima di Visconti e anche successivamente ha avuto una lunga fortuna cinematografica. Pierre Chenal ne aveva tratto, nel 1939, un film, *Le dernier tournant*, abbastanza modesto a dire il vero, poi il tema sarebbe stato ripreso da Tay Garnett nel 1947 (*The Postman Always Rings Twice/Il postino suona sempre due volte*, dove, come nel racconto, il postino rappresenta la morte) e ancora in tempi più recenti da Rafelson nel 1981 e da György Fehér nel 1998 con *Szenvedély* (Passione). Ma *Ossessione*, come dice il titolo, si muove in una dimensione completamente diversa. Il postino – simbolo del destino – è scomparso, e al suo posto troviamo invece il Po, testimone assente-presente, sulle cui rive si svolge il dramma. Le strade della piana padana, gli alberi, i campi, il mare e il fiume, ma anche le due città, Ancona e Ferrara con il Castello, il porto, i caffè, i vicoli, le piazze, i carrettini del gelato che imitano i mostri del palazzo Schifanoia, e i passanti, diventano simboli del mondo, di un mondo troppo vasto e nello stesso tempo troppo stretto, che assiste al dramma dei protagonisti e lo rende ancora più crudele con la sua indifferenza.

Ma, detto questo, detto che *Ossessione* pone in essere un mondo nel quale riesce impossibile vivere, rimane il testo da indagare, rimane da vedere come la rappresentazione sviluppi i conflitti fra personaggi e spazio, in che modo lo stile e la forma diventino senso.

La terra

Sarebbe meglio, a questo punto, ricominciare dall'inizio, da quella lunga strada che vediamo scorrere dai finestrini di un'auto (poi sapremo che si tratta di un camion) su cui passano i titoli di testa. È una lunga soggettiva di cui potremo identificare solo più tardi il soggetto nei due camionisti che scenderanno al distributore. Ma è in fondo un soggetto senza importanza. Quello che importa è la forte connotazione soggettiva e simbolica che questo inizio imprime a tutto il film, e la sua funzione metaforica: la velocità, l'ansia del cambiamento, lo scorrere del racconto, la strada con il suo fascino e con le sue insidie.

Anche il film di Chenal, *Le dernier tournant*, per una curiosa coincidenza, inizia con questa soggettiva. Difficile dire se Visconti lo conoscesse o no[9], ma poco importa, poiché entrambe queste soggettive, di Chenal e di Visconti, hanno la stessa origine, provengono da Renoir, come il tema del fiume[10]. Certamente, questa soggettiva è un topos del cinema francese e soprattutto di Renoir; basta pensare a *La nuit du carrefour*, del 1932, che inizia con una soggettiva da un'automobile, e a *Le crime de Monsieur Lange* del 1935, che inizia quasi nello stesso modo (una scritta "Café-Hôtel de la frontière", un primo piano di un banco da mescita, seguito subito dopo da una soggettiva: la strada vista da un'automobile in corsa), o ancora a *Toni* (1934) che inizia con una brevissima soggettiva dal finestrino di un treno, il treno che porta gli emigranti italiani in Provenza. In tutte queste soggettive c'è un'analogia tematica e semantica: si tratta sempre dell'arri-

vo di un estraneo e della scoperta di qualche cosa. Tutta l'opera di Renoir, del resto, è basata sull'esperienza dell'alterità e della differenza, sul confronto con l'estraneo che è in noi e fuori di noi[11].

Ma in *Ossessione* siamo sempre dentro e fuori contemporaneamente, in un intreccio d'inquadrature oggettive e soggettive a cui si devono quasi tutta la drammaticità e la forza del film. E inoltre, come dicevo, c'è nel film una serie complessa di richiami e di rimandi, dall'inizio alla fine: questa soggettiva sospesa apre, infatti, un percorso che si chiuderà solo nella scena finale della corsa in macchina di Gino e Giovanna, sulla stessa strada, in direzione opposta; e qui allora troveremo il giusto raccordo fra campo e controcampo, fra vedente e visto. Il narratore anticipa così il motivo finale, in modo che questo si salderà fortemente con l'inizio, dando l'effetto di un sistema chiuso, di una gabbia.

Tutto si tiene, tutto è deciso e determinato fin dall'inizio: la strada che vediamo è quella in cui moriranno i due protagonisti e il Po è quello in cui andranno a rovesciarsi, dopo averci rovesciato il Bragana. La cifra portante in questa soggettiva iniziale è il punto di vista dello sconosciuto, dello straniero, dentro cui noi siamo immessi fin dall'inizio. Non c'è molto di renoiriano in *Ossessione*, sebbene ci sia l'influenza di Renoir, poiché l'impianto di Visconti non è realistico, come dicevo, ma realistico e mitico nello stesso tempo. Ed è proprio questa corsa che si ripete, e che trova il suo senso solo alla fine, a collocarci dentro la sfera del mito, come tante altre corse e camminate, fughe e inseguimenti, che i personaggi faranno lungo questa strada durante la storia. Non c'è in *Ossessione* il conflitto socioculturale fra una collettività, piccola, chiusa, ottusa, e lo straniero sentito come minaccia e attrazione, quali li troviamo in Renoir. C'è invece un forte impianto tragico e il paesaggio diventa qui il teatro – la gabbia – dentro cui si muovono senza pace i personaggi, che sono tutti, indistintamente degli estranei, a se stessi e al loro mondo.

Proseguiamo. Dopo la lunga corsa sull'argine, sopra la quale scorrono i titoli di testa, il camion si ferma al distributore, gli autisti scendono e bevono, mentre una voce fuori campo canta Verdi: «Al natio fulgente suol...». Ma uno degli autisti chiama: «Signor Bragana, rifornimento!».

Anche in queste due voci troviamo due istanze: il campo e il fuori campo che si rimandano come il reale (il lavoro) e l'immaginario, il mito, (l'opera lirica, il canto). Il canto s'interrompe e un grassone, il Bragana, esce lamentandosi, si avvia alle pompe, scopre un vagabondo sul camion: «E questo chi è?».

Qui, subito troviamo uno dei più superbi movimenti di macchina, che squaderna davanti a noi la scenografia del film: la vecchia dogana. La cinepresa inquadra di spalle lo sconosciuto che scende dal camion, scuotendosi la polvere di dosso, scontroso, poi lo lascia per seguire Bragana verso le pompe, e a questo punto si alza, si stacca in un maestoso dolly, fino a scavalcare il camion, per mettere sotto i nostri occhi la strada, il cortile, la casa isolata, mentre lo straniero rientra in campo lontano, sempre di spalle, avviato verso la trattoria. È un ricordo del cinema americano e delle sue grandi gru, che avevano avuto la loro prima apoteosi in Milestone (*All Quiet on the Western Front/All'Ovest niente di nuovo*, 1930)? Forse, ma è anche una presa di distanza, poiché il movimento è teso e nervoso, tutt'altro che spettacolare. Con uno stacco improvviso, siamo ora sotto la casa, leggiamo la scritta "trattoria" dal basso, poi la macchina scivola indietro, fino a scoprire lo sconosciuto vicino alla porta, ancora di spalle. Abbiamo attraversato il suo punto di vista, guardato la scritta in soggettiva, e ora siamo di nuovo fuori, dietro di lui. Questo *passaggio in soggettiva*, rapido, senza stacchi, compare spesso nel film, come a voler promuovere un movimento misto e simultaneo di identificazione-disidentificazione, di avvicinamento-allontanamento.

Dentro lo spaccio, i clienti si girano a guardare. Ci aspetteremmo di vedere lo sconosciuto, finalmente. Ma un carrello con la cinepresa bassissima segue invece i piedi che attraversano il locale. L'uomo si avvia fino al banco, mentre una voce fuori campo, di donna, canta il famoso «Fiorin Fiorello...». Attirato dalla voce, lo sconosciuto, che non abbiamo ancora visto in viso, si avvia verso la cucina. Primo piano improvviso di Giovanna che si lacca le unghie, e finalmente ci appare il viso dell'uomo: un primo piano di Gino con un carrello avanti, sottolineatura fortissima, spinta quasi fino a sfiorare il ridicolo, se non fosse che Visconti vuole mostrare lo stupore, la sorpresa di lei – «Si mangia qui?...». Anche questo carrello ritornerà identico alla fine del film, ma Gino allora starà piangendo e Giovanna sarà morta.

A questo punto disponiamo già di tutte le indicazioni di stile che ci occorrono per guardare *Ossessione*: il narratore ci ha detto che cosa ci mostrerà e come ce lo mostrerà.

Tre figure fondamentali, che ci accompagneranno durante tutto il film, fanno qui la loro comparsa:

1. Il contrasto *vicino/lontano*. Questo si sviluppa sia nei movimenti di macchina, soprattutto carrelli di avvicinamento e di allontanamento, o rotazioni improvvise, slittamenti, per cui il punto di vista cambia continuamente, la macchina si avvicina e si allontana dai personaggi; ma lo troviamo anche nel montaggio, che ci fa passare continuamente da posizioni lontane o lontanissime ad altre vi-

cinissime e infine, soprattutto, nel movimento dei personaggi che in esterni percorrono la profondità di campo muovendosi verso la macchina da presa, passano dallo sfondo al primo piano[12] e, visti spesso dal basso, secondo il modello eisensteiniano, acquistano un peso e una forza schiaccianti. Oppure, viceversa, scappano agitati, sprofondano nello spazio e nel paesaggio fino a sparire come lo Spagnolo che, dopo la lite, abbandona Gino per sempre.

Questo movimento complesso si collega con il secondo aspetto stilistico che abbiamo già incontrato:

2. Lo scambio/contrasto fra punto di vista "soggettivo" e punto di vista "oggettivo". Anche questo però non è ripreso secondo i moduli classici, ma rielaborato e trasformato poiché, se nel racconto classico la soggettiva è strutturata, codificata in un raccordo di montaggio fra "vedente" e "visto", qui spesso il passaggio avviene senza stacchi, con un movimento della macchina esibito e sovente violento come quando Gino entra furtivo nello spaccio per fare l'amore con Giovanna (due splendidi, rapidi passaggi da oggettiva a soggettiva) o come nella scena di Ferrara in cui Giovanna spia Gino in casa di Anita, e la cinepresa le sta davanti a guardarla, poi le gira intorno e, mentre lei si alza, le passa dietro in semisoggettiva (panoramica+carrello). Il lavoro sulla soggettiva però non si risolve qui, ma produce anche un terzo aspetto stilistico:

3. La tensione fra il *visibile* e il *non visibile*. Sia il Bragana sia Giovanna entrano nella storia prima di tutto con la voce, cantando dal fuori campo. Gino invece entra di spalle, lo vedremo in viso solo con gli occhi di lei. In tutti e tre i personaggi c'è qualche cosa che non si adempie, sono sfasati rispetto all'inquadratura, sono "fuori quadro" come direbbe Ejzenštejn: il loro senso è dislocato rispetto alla loro immagine.

Non solo, ma spesso nei primi piani i personaggi guardano fuori campo senz'avere un oggetto preciso; è, come vedremo, un guardare senza vedere, che suggerisce un rapporto intenso e doloroso con l'immaginario. Prendiamo un esempio. Quando Gino rimane a riparare la pompa dell'acqua e Bragana va a Codigoro in bicicletta con il prete, ecco che la stessa voce, la stessa canzone (la sirena del desiderio) attira Gino dal fuori campo. L'ossessione del titolo è proprio qui, in questa vicinanza-lontananza, vicinanza irraggiungibile, lontananza persecutrice dell'oggetto. Il volto di Gino che guarda fuori campo non è seguito da una soggettiva come vorrebbe il montaggio classico, non sappiamo che cosa Gino veda, e in effetti non guarda niente. I suoi occhi sono come perduti nel vuoto, è trascinato da quella voce verso un territorio sconosciuto. Siamo davanti a quella che potremmo definire una *soggettiva tronca*, caratterizzata da uno sguardo molto lungo, insistente, ma irrelato.

Il fuori campo di *Ossessione* non è una zona contigua al campo, non è lo spazio che vedremo poco dopo. I volti di *Ossessione* guardano spesso qualcosa che non vedono, qualcosa che neppure a noi è dato vedere, poiché non si trova lì accanto e neppure nel mondo. Sono spesso volti ottusi, stupidi a volte, sospesi nella transe di sogno o nella disperazione. Pensiamo al volto di

Gino durante l'interrogatorio del commissario, sulla riva del fiume, in cui traspare la confusione e lo smarrimento, o a Gino che piange, ultima immagine del film; o anche al primo piano di Giovanna sola sulla strada, quando Gino si allontana; o a lei quando aspetta nel bar di fronte a casa di Anita, sudata, spettinata, brutta; o infine allo Spagnolo che guarda Gino, prima affettuoso, poi allarmato, infine sprezzante. Per non dire di Gino che, durante l'ultimo colloquio con lo Spagnolo, lascia l'amico sull'argine e corre quasi verso la macchina da presa, verso di noi, colto dallo sgomento, e ripete quattro volte, a voce sempre più alta, fino a gridare: «Non mi piace più viaggiare. Non mi piace più viaggiare...».

Spesso, sono anche primi piani senza fondo, decontestualizzati, su base comunemente grigia, come quello del Bragana nel garage quando parla da solo con Gino, o il volto di Gino in due primi piani nella scenata con Giovanna a Ferrara: la mancanza di fondo sottrae, oltre al contesto, anche lo spessore psicologico, in questi casi più che mai i volti di *Ossessione* sono maschere.

E ancora, indimenticabile, lo sguardo in macchina dei due amanti nel garage ad Ancona. Qui troviamo la più forte trasgressione stilistica, che anticipa l'altra grande trasgressione, l'omicidio, e lei sussurra le terribili parole: «Subito, capisci, subito!». I loro occhi, a fuoco sull'immaginario, si rivolgono a noi, in un impeto brechtiano, come se fossimo noi soli in grado di ascoltare un simile proposito.

Sono icone dello smarrimento, volti che inseguono l'irrappresentabile, occhi che non vedono, neppure se hanno qualcuno di fronte, salvo incontrare a una

distanza infinita quelli dello spettatore. Con questi volti a fuoco sull'immaginario, con queste soggettive tronche o sguardi che non vedono, *Ossessione* propone un'estetica del non visibile, descrive un guardare senza vedere, un fuori campo che non può entrare in campo.

Il non visibile è l'orrore dell'anima, l'orrore del profondo, e a questo orrore fa eco il silenzio fragoroso del paesaggio, la sua presenza insistente e invisibile, poiché i paesaggi di *Ossessione* sono paesaggi in cui non si vede niente.

Un altro movimento di macchina che Visconti usa sempre con un simile intento è il carrello. Nell'incontro fra Gino e il Bragana, nella corsa in bici del Bragana con don Remigio (camera car), nella fuga interrotta di Gino e Giovanna, nella lite di Gino con lo Spagnolo, la cinepresa segue sempre i personaggi sulla strada carrellando al loro fianco. Il carrello, in questo caso, è un momento di confronto a due. Oppure è un movimento di avvicinamento e di allontanamento, come vedremo, un movimento che spesso parte dal volto o termina sul volto umano.

Il paesaggio, nel senso tradizionale, lo troviamo se mai paradossalmente altrove; basta pensare a quella magnifica scena in cui, dopo la festa, Giovanna stanca siede in cucina: la cinepresa carrella lentamente indietro a scoprire una montagna di piatti sudici da lavare, avanzi di minestre, cocomeri, posate, bicchieri, bottiglie, un autentico "paesaggio in interni". Qui, infatti, lo scenario sconfortante è specchio dell'anima: stanchezza, disordine, confusione, sporcizia. Ma siamo dentro casa. Fuori il paesaggio manca, infuria soltanto il sole in mezzo alla campagna.

Il mare

Al tema della strada fa riscontro quello del mare. Dopo avere lasciato Giovanna, Gino è sul treno diretto ad Ancona e incontra lo Spagnolo, figura che viene anch'essa dal cinema francese, dall'uso di chiamare alcuni personaggi che hanno viaggiato con il soprannome di paesi lontani: basta pensare alla figura di Panama in *Quai des Brumes* (*Il porto delle nebbie*).

Con lo Spagnolo, Gino siederà ad Ancona sul muretto di San Zaccaria, a guardare il mare, e la loro sembra la posizione di due innamorati, ma anche di due sognatori[13]. Anche qui, dopo avere mostrato in viso i due amici, da vicino, invece della soggettiva c'è un fortissimo salto che ci stacca da loro e ci offre una veduta d'insieme, lontana, dall'alto, con il mare, un lato del porto; Gino e lo Spagnolo sono laggiù, piccoli piccoli, fanno parte del quadro che guardano. È uno scenario romantico, in cui l'osservatore viene incluso dentro il quadro, fa parte del paesaggio, secondo tanti modelli pittorici che vanno da Lorrain a Friedrich. Più tardi, la mattina dopo, lo Spagnolo si sveglierà da solo sul letto. Gino è al porto, sul molo, seduto sulla sua valigia, mentre guarda una nave che si allontana. Questa è ancora una sintesi mirabile di tanto cinema francese, da Grémillon, a Carné, a Duvivier: Pepé le Moko muore appunto

guardando la nave di Gaby che parte per la mitica Parigi (*Pepé le Moko/Il bandito dalla Casbah*, 1936), dove il mare era il simbolo dell'apertura sui mondi possibili. Ma anche qui c'è una profonda differenza, il mito c'è, sì, ma in quanto perduto. Infatti, ciò che nel cosiddetto "realismo poetico" francese era vagheggiato lungo tutto il testo (partire...) qui, per Gino, non è che breve illusione di un istante, subito accantonata. Visconti così riassume e saluta dieci anni di grande cinema francese. Il fischio della nave lontana sembra avvertire noi e Gino dell'irrevocabilità della scelta. Un marinaio che passa dice: «Ne partono tante di navi». Ma Gino sa già che non sono per lui.

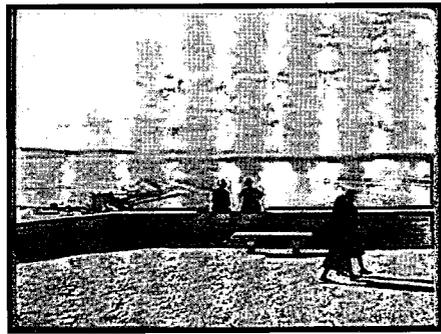
E il carattere di queste illusioni

perdute sarà enunciato formalmente quando lo Spagnolo, nella sua ultima visita, dopo che il delitto è stato commesso, gli farà quell'ultimo discorso pieno di fantasticherie sul vagabondare, a cui Gino risponde in modo irritato e rabbioso:

> Chi pensa come me non si può fermare mai. Sai, Gino, io me ne vado via adesso. È la stagione buona. Ero passato qui con l'idea di portarti via con me. Se tu fossi ancora quello di una volta, sono sicuro che avresti accettato. Volevo andare fino in Sicilia. Sai, è un paese bellissimo, la Sicilia. Del resto, tutti i paesi sono belli, Napoli, Genova... Sei mai stato a Genova? A Genova si può camminare per ore sulla banchina. È come una strada, Genova, s'incontrano tanti amici, perché a Genova ci vanno tutti...

Non a caso, lo Spagnolo, in questo discorso, fa riferimento a Genova: questo tema forse viene a Visconti da ricordi cechoviani: la Genova de *Il gabbiano*, in cui Dorn, il dottore, che è anche l'autore, nel quarto atto parla di Genova in modo altrettanto suggestivo:

> C'è una magnifica folla nelle sue strade. Quando esci, la sera, dall'albergo, sono tutte gremite di gente. Ti muovi in mezzo alla folla senza una meta, su e giù, a zig zag, vivi della sua vita, ti fondi con essa psichicamente e cominci a credere che in realtà sia possibile un'unica anima universale[14].

Le parole dello Spagnolo sembrano una parafrasi di quelle di Dorn. E, come i personaggi di Čechov parlano di mare e di porti in mezzo alla campagna, così anche i personaggi di Visconti parlano di mare o di viaggi in mezzo ai campi e

seduti davanti al fiume. Il breve tema visivo del mare e del porto serve al narratore solo per introdurre un nuovo elemento nello sviluppo tematico e stilistico di *Ossessione*: la malinconia, che volgerà presto in disperazione; seduti sull'argine, ripresi dal basso, i due ex amici parlano ancora e sempre di ciò che non possono vedere. Poco dopo, a conferma della simmetria inversa, vedremo Gino e Giovanna seduti sulla strada, che danno le spalle al fiume, e questa volta è Gino a parlare di viaggi, delle Alpi Apuane, ricordo forse di quel progetto di un film sulle Apuane, che Visconti aveva vagheggiato. Anche qui, c'è poco da vedere, solo il fiume, un po' di campagna, il prato dello spaccio tutto ingombro di cartacce: del paesaggio i personaggi non fanno altro che parlare, parlare, parlare.

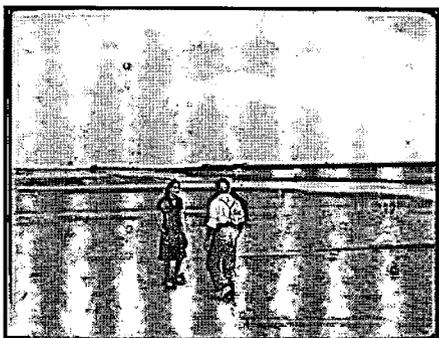
Ma il dialogo con il tema del mare serve anche a far deflagrare la forma stilistica che già conosciamo: il conflitto vicino-lontano. Mai come in questa scena, in cui si parla di viaggi, Gino si agita e si scuote come un topo in gabbia, all'aperto, sotto il sole. La gente gioca a bocce, mangia e beve, raccolta a gruppetti nel pomeriggio della festa di paese, fra le bancarelle. Il clima della festa acuisce il senso di cattività provato da Gino. Ambienti affollati, stipati fino all'inverosimile (il Caffè degli Amici del Canto, ad Ancona, lo spaccio durante la festa) si alternano con luoghi vuoti fino alla desolazione.

Il fiume

Se il mare è una breve parentesi in cui nessuno crede, tranne lo Spagnolo, il fiume è invece un silenzioso e misterioso compagno di viaggio che fiancheggia e raddoppia la strada, che sa aspettare, come il destino. Sulla sua riva si svolgono tanti incontri, dialoghi e carrelli, come abbiamo visto, ma anche soprattutto tre grandi scene: l'interrogatorio dei due amanti-assassini, accanto al furgone rovesciato nell'acqua; poi l'incontro degli amanti perduti, dopo la lite ferrarese e infine la corsa verso la morte: nelle acque del fiume, fra i canneti affonda la loro automobile, tranciando la gola di Giovanna.

La scena dell'interrogatorio[15], in cui si condensa tutta la tensione stilistica di *Ossessione*, è uno splendido piano-sequenza della durata di 4' e 16", incastonato con una precisione quasi geometrica al centro del film: è l'inquadratura n. 248 su un totale di 490. È una sequenza che inaugura uno stile nuovo per il cinema italiano e forse europeo, marcata da una soggettività attenta e inquieta della macchina da presa, da una partecipazione fremente accompagnata però da un distacco severo. Accanto al camioncino rovesciato nell'acqua si svolge il primo interrogatorio dei protagonisti e la cinepresa trova modo di partecipare seguendoli con appassionato interesse (simpatia, coinvolgimento, vicinanza), ma pure senza mai scostarsi dal punto in cui si trova fin dall'inizio (posizione morale, giudizio, distacco). La sequenza si apre in pieno giorno. Vediamo dal basso, in campo lunghissimo, la strada sull'argine, dove staziona un'automobile; scendono zigzagando cinque uomini, fra cui riconosciamo Gino e la cinepresa li segue con una

lenta panoramica. Lungo il sentiero si fermano a mezza altezza e Gino comincia a raccontare l'incidente («Il signor Bragana aveva bevuto troppo...»). Quando poi Gino si ferma sulle parole: «tanto sangue...», la cinepresa lascia tutti i personaggi per volgersi con una veloce panoramica al furgoncino rovesciato, custodito da un carabiniere, e lì si assesta come in attesa. I personaggi, temporaneamente rimasti fuori campo, rientrano in scena e continuano a parlare, mentre la cinepresa ora si avvicina con un carrello molto lento a Gino, ascoltandolo, studiandolo, e lascia il commissario e l'altro poliziotto fuori campo. Siamo vicini a Gino, con lui subiamo l'interrogatorio e la pressione dell'autorità invisibile, che preme con le sue domande, mentre dietro di lui rimane il carabiniere, immobile. Quando viene evocata la signora Bragana, Gino, sempre in primo piano, guarda verso destra e allora, trascinata dalla sua occhiata ansiosa, la macchina da presa si gira, sale veloce con una panoramica a prendere Giovanna lontana che si precipita, scende la scarpata in soccorso dell'amante. La cinepresa ritorna giù con lei, accanto a Gino, mentre sempre il carabiniere permane sullo sfondo, fra loro, come per divi-

derli, muto, lontano. Altri due testimoni stanno però sul fondo, più lontani ancora: una piccola folla e il fiume, fin dall'inizio. Ci troviamo così davanti a quattro piani di rappresentazione: a) i poliziotti fuori campo, b) i due amanti, c) il carabiniere, d) la gente e il fiume sul fondo, come un lontano vasto coro tragico.

In questa partecipazione che non esclude il giudizio sta la coscienza tragica di *Ossessione*: siamo nello stesso tempo vicini e lontani, con loro e contro di loro, Gino e Giovanna sono assassini ma non sono cattivi, come sentiremo più tardi nel giudizio finale della bambina. La cinepresa guarda loro e guarda con loro, la voce della legge è assente-presente. Siamo al centro del film e anche della sequenza; d'ora in poi i movimenti saranno gli stessi in senso inverso. Un altro lento carrello indietro fa rientrare in campo i due commissari, chiudendo questa parentesi affettiva: ritorniamo al punto di prima, distanti. Poi la macchina da presa lascia il furgoncino per seguire i poliziotti che completano il verbale e infine, con una panoramica inversa a quella iniziale, risale lungo l'argine con tutto il gruppetto. Il blocco sta per chiudersi

in una simmetria rigorosa, perfetta (discesa-avvicinamento-salita/discesa-allontanamento-salita). Ma non è così, poiché, incrociando due uomini che scendono con una barella, la macchina da presa abbandona il gruppo in salita per tornare verso il basso, al furgoncino. Scopriamo così che c'era un altro uomo, accanto a noi, un testimone che nessuno ha mai visto né sentito: il morto.

In questi movimenti appassionati, frementi, di panoramica, avvicinamento e allontanamento, che la cinepresa compie, senza tuttavia mai scostarsi dal camioncino, in questa posizione fissa, cui fa riscontro una grande vivacità, lo sguardo viscontiano mostra la sua duplice intenzione, il paradosso di un distacco-adesione, la ricerca di una simmetria impossibile, per cui questa sequenza diventa simbolo del film, e del cinema.

Ed eccoci ormai alla fine. Un campo lunghissimo, un totale del greto sabbioso del fiume, Gino cammina barcollando verso la cinepresa e un grido fuori campo lo chiama: «Gino, Gino!». Lontana appare Giovanna, Gino la raggiunge, la prende in braccio e con lei viene fino a noi in primo piano.

Se una sequenza, in tutto il film, è costruita sul contrasto vicino-lontano, è proprio questa, dove la distesa sabbiosa del fiume si spalanca fino all'orizzonte e consente, nella mescolanza di acqua e terra, molto cara anche a Renoir[16], di unificare i personaggi sotto il segno di una natura descritta come caos primordiale, insieme di elementi indistinti. La cinepresa segue il loro abbraccio sulla sabbia con una lenta panoramica e, dopo una dissolvenza incrociata, sul cielo, li ritrova lontanissimi addormentati sulla sabbia. Ed ecco, sono di nuovo vicino a noi, poi, allarmati dal ricordo della polizia, corrono ancora via lontano perdendosi nella sabbia di un'altra dissolvenza.

Qui, il paesaggio padano è più che mai assenza di paesaggio, tutto cielo, acqua e sabbia. È un luogo preciso, singolo e inconfondibile, la zona paludosa e incerta del delta padano, ma è anche, nello stesso tempo, un luogo simbolico, un luogo dell'anima, è la palude del desiderio, e infine anche un luogo del cinema, il deserto. Un vasto lembo di acqua e sabbia, cielo grigio appena distinto che a volte riempie tutto lo schermo, un leggero e appena visibile rilievo lontano, sono tutto quello che c'è da vedere. E proprio qui, in quest'assenza, il paesaggio ha il suo trionfo, manifestandosi nella sua forza illusoria: miraggio, deserto, palude, uno scenario povero e strano. Forse non è lontano il ricordo di qualcuno dei grandi film francesi ambientati nel deserto, come *L'Atlantide* di Feyder (1921), o più recenti, come *La bandéra* di Duvivier (1935) o *Gueule d'amour* di Grémillon (1937) che Visconti poteva avere visto in Francia e che facevano del deserto, con il mitico *Morocco* (*Marocco*, Sternberg, 1930), il regno del desiderio e dell'illusione. Smarriti, senza più direzioni, finalmente i personaggi si ritrovano, scoprendo la verità nascosta del paesaggio padano: distesa immensa di terra e acqua con un orizzonte sempre uguale, con le strade diritte senza fine, la piana padana non è che *un miraggio*, un luogo senza direzioni, in cui Gino e Giovanna sono affondati rincorrendo se stessi, prigionieri delle loro illusioni, ma altrettanto prigionieri del paesaggio.

Solo una mano, quella del poliziotto, che si posa sulla spalla di Gino, memore forse della mano di *M* (*M. il mostro di Düsseldorf*), lo riconduce alla realtà: «Gino Costa, andiamo!» e il carrello avanti, lo stesso dell'inizio, fino al primissimo piano, riporta anche noi spettatori al primo istante in cui Gino era apparso a Giovanna. La rappresentazione è finita.

Si chiude così la storia com'era iniziata, e Gino che piange, visto ancora un'ultima volta con gli occhi di Giovanna, morta, recupera il suo statuto di "tragos", di capro, il cui destino era segnato fin dalla sua prima apparizione.

1. Roland Barthes, *Le troisième sens*, «Cahiers du Cinéma», 222, luglio 1970, pp. 12-19; ora in *L'ovvio e l'ottuso*, Einaudi, Torino, 1985, pp. 42-61. Barthes definisce il terzo senso anche con queste parole: «evidente, erratico, ostinato». Per il concetto di *universale-singolare*, mi permetto di rimandare al mio *Introduzione alla retorica del cinema*, Le Lettere, Firenze, 1994, pp. 105-106.

2. Cfr. Lino Micciché, *Visconti e il neorealismo. Ossessione, La terra trema, Bellissima*, Marsilio, Venezia, 1990, p. 58.

3. 1) Totale esterno, Giovanna e Gino arrivano dal fondo camminando fino in primo piano, davanti alla mdp, che li guarda dal basso. Gino suona l'armonica. Giovanna si ferma e Gino prosegue per pochi passi, accompagnato in un piccolo carrello indietro dal basso.
2) Giovanna siede su un paracarro. La mdp le si avvicina dall'alto. Dietro di lei sta la distesa dei campi coltivati, e il quadro dei contadini che battono il grano sull'aia. La mdp si accosta, Gino rientra lentamente in campo. Lei conclude: «Tu ritorni con me, Gino».
3) Controcampo dal basso, Gino si allontana di spalle e Giovanna lo rincorre chiamandolo.
4) Una panoramica segue i due amanti che continuano la discussione lungo la strada.
5) Primo piano di Giovanna affranta che guarda e chiama.

4. Luchino Visconti, *Tradizione e invenzione*, in *Stile italiano nel cinema*, D. Guarnati, Milano, 1941, ora in Gian Piero Brunetta, *Cinema italiano tra le due guerre*, Mursia, Milano, 1975, pp. 136-137. La presenza di «rime rovesciate» nel film *La terra trema* è stata rilevata da Francesco Casetti: *Per un'analisi testuale*, in *"La terra trema". Analisi di un capolavoro*, a cura di Lino Micciché, Lindau/Centro Sperimentale di Cinematografia, Torino, 1993, pp. 99-115.

5. Mario Alicata, Giuseppe De Santis, *Verità e poesia: Verga e il cinema italiano*, «Cinema», 127, 10 ottobre 1941, pp. 216-217.

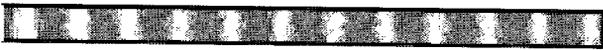
6. Luchino Visconti, *Tradizione e invenzione, cit.*

7. «Solo chi è realistico è mitico e solo chi è mitico è realistico» dice il Centauro al piccolo Giasone, in *Medea*; e «Fuori dal mito, cioè fuori dalla realtà...» dice lo stesso Pasolini, parlando a noi spettatori nel film *Sopraluoghi in Palestina*. Per quanto riguarda questa identificazione fra realtà e mito, rimando a C. Benedetti, *Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura*, Bollati Boringhieri, Torino, 1998, e al mio *Il tempo del mito nella "Medea" di Pasolini*, «Contro-tempo», 2, Milano, maggio 1997.

8. Sergej M. Ejzenštejn, *Drammaturgia della forma cinematografica*, in *id.*, *Il montaggio*, a cura di Pietro Montani, Marsilio, Venezia, 1986, pp. 19-35.

9. Cfr. Lino Micciché, *Visconti e il neorealismo, cit.*, p. 26.

10. Basta pensare alla grande soggettiva, lunga circa dieci minuti, dal treno in corsa, con cui inizia *La bête humaine* (*L'angelo del male*, 1938), mentre il tema del Po deriva probabilmente da *Partie de campagne* (1936), il film di Renoir rimasto incompleto a cui Visconti aveva lavorato. Fra l'altro, fu proprio Renoir, come disse Visconti, a fargli conoscere il racconto di Cain. Cfr. l'intervista *Quando Renoir mi passò il "postino"*, in «Cinema Nuovo», 2 (360), maggio-agosto 1996, pp. 48-52.
11. Per il rapporto fra stile e temi in Renoir, cfr. Giorgio De Vincenti, *Jean Renoir. La vita, i film*, Marsilio, Venezia, 1996.
12. In realtà si tratta di mezzi primi piani, i personaggi si avvicinano fino al limite della distanza focale. Uso il termine *primo piano*, non in senso letterale, ma figurato, per contrasto con il termine *sfondo*, nel senso di Francastel.
13. Cfr. Lino Micciché, *Visconti e il neorealismo*, *cit.*, pp. 53-54.
14. Cfr. Anton Čechov, *Il Gabbiano*, traduzione di Angelo Maria Ripellino, Einaudi, Torino, 1974, p. 66.
15. Cfr. Lino Micciché, *Visconti e il neorealismo*, *cit.*, p. 41.
16. Cfr. Frank Curot, *Jean Renoir, l'eau et la terre*, Études Cinématographiques, 170-178, Minard, Paris, 1990, *passim*.

Ossessione
Regia: Luchino Visconti; *assistenza alla regia*: Giuseppe De Santis, Antonio Pietrangeli; *sceneggiatura e dialoghi*: Luchino Visconti, Mario Alicata, Giuseppe De Santis, Gianni Puccini [consulenza di Alberto Moravia - da *The Postman Always Rings Twice* di James Cain]; *fotografia* (b/n, 1:1.33): Aldo Tonti, Domenico Scala; [*operatore alla macchina*: Gianni Di Venanzo; *aiuto operatore*: Carlo Di Palma]; *registrazione sonora*: [Arrigo] Usigli, [Tommaso] Barberini; *commento musicale*: Giuseppe Rosati; *direzione musicale*: Fernando Previtali con l'Orchestra Sinfonica dell'EIAR; *scenografia e arredamento*: Gino Franzi; *costumi*: Maria De Matteis; *montaggio*: Mario Serandrei; *serie fotografiche*: Osvaldo Civirani; *segretaria di edizione*: Giovanna Valeri.
Interpreti: Clara Calamai (*Giovanna Bragana*); Massimo Girotti (*Gino Costa*); Dhia Cristiani (*Anita, la ballerina*), Elio Marcuzzo (*lo "Spagnolo"*), Vittorio Duse (*agente di polizia*), Michele Riccardini (*Don Remigio*), Juan De Landa (*Giuseppe Bragana*).
Produzione: ICI (Industrie Cinematografiche Italiane); [*direttore di produzione e organizzatore generale*: Libero Solaroli]; *organizzazione della produzione*: Camillo Pagani; *origine*: Italia, 1943.
Distribuzione: ICI; *durata originaria*: 143'; *anteprima nazionale*: 16 maggio 1943 (Roma, Cinema Arcobaleno).
Negativi e positivi Tecnostampa di Vincenzo Genesi.
Girato a Comacchio, Ferrara, Codigoro e Ancona, dal 13 giugno al 10 novembre 1942.

Vaghe stelle dell'Orsa...: le ambiguità di Sandra

Carole Contant

Vaghe stelle dell'Orsa... è, come dice Visconti, un «dramma del non essere»[1]. Sandra ci appare fondamentalmente come un personaggio assente. Un po' alla volta, lentamente, attraverso un disvelamento progressivo, il regista ci fa capire perché il suo personaggio si assenti dal mondo e si immerga nel proprio immaginario, fino in fondo al riflesso della pozzanghera, nella nota sequenza della cisterna. Sandra vive nel passato cercandovi la verità sulla morte del padre.

Mentre descrive con eleganza la sua ricerca, prima muta e poi palese, l'autore procede in sintonia con il personaggio, lo sguardo rivolto all'indietro, verso il passato. Le stesse sequenze si consumano opponendosi tra loro, rafforzando le dissimulazioni di Sandra, del suo discorso, delle sue sensazioni. Lo spettatore è intrappolato dalla bellezza e dalla violenza dei sentimenti; come Gianni, è imprigionato in un riflesso: escluso dalla realtà, impotente, relegato nella sua poltrona, solo, morto, ucciso dall'assenza di Sandra, che è lontana e vicina al contempo, sensuale e ambigua. La cifra dell'ambiguità che, secondo quanto dichiara lo stesso Visconti, costituisce un elemento fondante di tutti i personaggi di *Vaghe stelle dell'Orsa...*, con l'eccezione di Andrew[2], anima il nucleo più profondo dell'opera. L'intero film può essere letto come una rappresentazione dell'ambiguità, che trova la sua incarnazione più emblematica nello statuto di presenza-assenza che il regista assegna al personaggio di Sandra e, contemporaneamente, allo spettatore. Una delle scene più significative, da questo punto di vista, è quella del colloquio tra Sandra e il marito in camera da letto, poco prima dell'incontro con Gianni presso l'antica cisterna.

Sandra oltrepassa il riquadro di una porta, col seno nascosto da una stoffa che per metà la copre e per metà la scopre, seguita da una "ambigua" panoramica da destra verso sinistra. Passa davanti a un orologio silenzioso, in silenzio. E si ferma, come il tempo, davanti a uno specchio: la guarda il riflesso del marito, sprofondato in una poltrona, con la pipa in bocca. Andrew ascolta i suoi sospetti, togliendosi la pipa di

bocca, in mezzo primo piano. Sandra sprofonda nei ricordi, lascia il presente dell'orologio per il tempo immaginario del passato, dello specchio. Il tempo del riflesso nell'acqua, quello della cisterna, il tempo dell'incertezza, la contaminano già; vive nell'ambito incerto e dilatato del mito, del "sospetto" che rivela al marito. Come Elettra, Sandra accusa la madre (Clitennestra) di aver ucciso il padre con la complicità adultera dell'amante, Gilardini. Il riferimento alla tragedia greca colloca immediatamente Sandra nelle configurazioni dell'assenza, del tempo passato e immaginario del mito.

Eppure, nel momento in cui parla di morte, del parricidio, la sua presenza sullo schermo diventa prorompente: la sua sensualità è valorizzata da una forte luce bianca. L'estetica viscontiana inscrive la contraddizione in ogni inquadratura, tra ogni sequenza, dialogo o situazione. Benché sia divenuto un luogo comune, il motivo di Eros e Thanatos rafforza qui il riferimento al dramma classico e provvede all'unità dell'insieme fondata sull'ambiguità.

Sandra non basa su alcuna prova le proprie accuse; sembra solo mettere a nudo le proprie impressioni, così come il proprio corpo, di cui si vedono a volte solo piccole parti. Sono soprattutto la schiena e le spalle ad essere scoperte: ciò che è nudo è in realtà misterioso, dato che la schiena rinvia a qualcosa di nascosto.

Lo scoprirsi di Sandra ha, dunque, diverse sfaccettature. Sebbene replichi simbolicamente il suo discorso-confessione, questo scoprirsi non è mai totale: accarezzata da Andrew, Sandra è percorsa da un brivido, ma si allontana dal marito. Il suo gesto segna il rifiuto di abbandonarsi completamente; più in generale, Visconti fa in modo che gli spostamenti di Claudia Cardinale sottolineino la separazione tra i coniugi: la sensualità di Sandra sfugge a Andrew. Così la messa in scena fa eclissare Andrew nel momento in cui Sandra sfiora il completo abbandono.

Per prima cosa osserviamo il delinearsi di un tempo sospeso dalla presenza di Sandra. L'assenza di Sandra comporta quella del suo ambiente; tutto quello che dice o fa è seguito dalla macchina da presa o dal marito. Visconti programma ogni movimento con la minuziosità di un orafo.

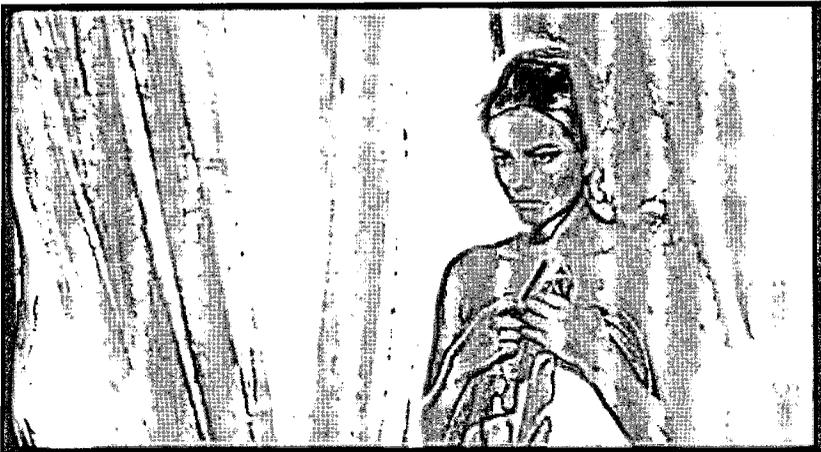
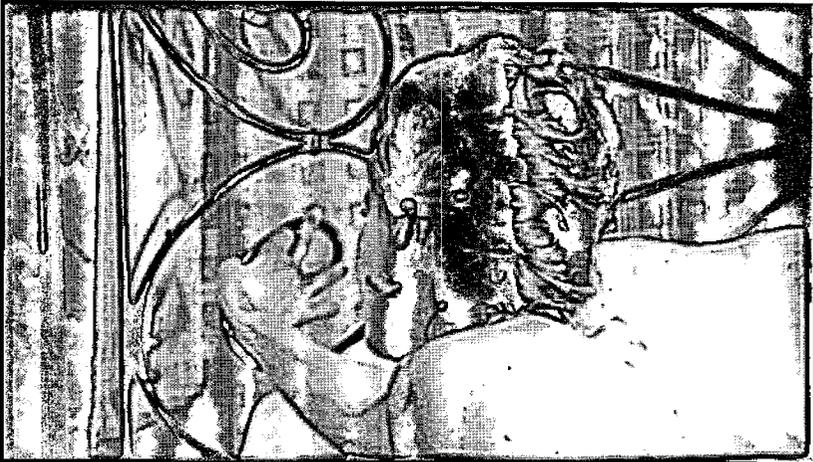
Sandra si sposta subito in senso opposto alla vettorializzazione classica occidentale: la panoramica destra verso sinistra che apre la scena effettua un ritorno all'indietro; la lettura ne risulta invertita. Questo movimento di macchina, raddoppiato dal lieve arretrare di Sandra verso il margine destro, verso il bordo della pagina immaginaria, è ripreso dal motivo del pendolo, di cui non si sente il rumore. Solamente poco più tardi Sandra fuggirà sotto il tic-tac ossessivo del presente, andando a raggiungere la cisterna, l'antro della prima infanzia, il ventre materno. Ora la vediamo passare davanti all'orologio, sostituendosi per un istante all'immagine di questo sullo sfondo. La panoramica nega ulteriormente la pre-

senza del tempo: il pendolo finisce fuori campo, lasciando il posto allo specchio, simbolo dell'arrestarsi del tempo, della registrazione, del riflesso; si pensa al ritorno su se stessi, sul passato. La frase di Sandra giustifica gli indizi precedenti. Parla al passato della sua infanzia con Gianni.

Adoperando il "noi" inclusivo, il passato della sua proposizione esclude Andrew. Non pronuncia il nome del fratello: il loro rapporto nei dialoghi viscontiani è concepito come tacito e implicito. È già il montaggio, tuttavia, a suggerire una relazione ambigua tra fratello e sorella. Si è appena lasciata un'inquadratura in cui i personaggi (Sandra, Andrew, Pietro e Gianni), scendendo le scale del municipio, escono da sinistra. L'attacco successivo, senza essere un raccordo, mostra per elisione il legame tra Gianni e sua sorella: dopo aver visto il primo accingersi ad uscire di campo, si vede la seconda che "rientra" in un diverso ambiente. L'ambiguità spazio-temporale eccita l'ambiguità amorosa.

Lo spazio-tempo è incerto nella stanza in cui si svolge il dialogo tra Sandra e il marito, così come in tutto il palazzo. La scena è dilatata, mostrata nella sua integrità, senza ellissi: si segue il percorso di Sandra o quello di Andrew con complessi movimenti di macchina che associano talvolta carrelli, panoramiche, carrelli ottici. Questi ultimi creano uno spazio immaginario, all'interno dello spazio reale, tra il punto in cui si trova la macchina da presa e quello occupato dall'attore. I movimenti di macchina stabiliscono, dunque, la perdita delle nozioni temporali e spaziali.

Anche il montaggio contribuisce a creare uno spazio astratto in cui si fa fatica a orientarsi. Gli intrecci prodotti dai movimenti di macchina sommati a quelli dei personaggi frantumano i punti di riferimento dello spettatore. Questi ha, inoltre, difficoltà a trovare un suo rappresentante, dato che il punto di vista sulla scena è sia quello di un soggetto reso assente (il marito), sia quello di un soggetto (virtualmente) assente: la macchina da presa, il regista. Il punto di vista è innanzitutto narrativo, privo di focalizzazione. Vi è una successione di due inquadrature, all'interno della scena in esame, assai interessante in questa ottica che assegna allo spettatore il posto del morto. Nella prima inquadratura Sandra sembra guardare la macchina da presa; ci si immagina che fissi Andrew negli occhi. L'inquadratura successiva, invece, ce la mostra di profilo, mentre si alza e gira intorno al letto per raggiungere il marito: Sandra, dunque, non guardava niente, nient'altro che il nulla. L'occhio della macchina da presa incontra quello del personaggio femminile che, a sua volta, incontra quello dello spettatore. Tre luoghi si congiungono: tre luoghi del non essere, dell'assenza.

Questo dipanarsi dello sguardo di Sandra partecipa all'annientamento del falso punto di vista di Andrew. Anch'egli è reso assente formalmente e diegeticamente. All'inizio della scena appare in un riflesso sfocato, consumato, come una vecchia fotografia, dagli anni. Un'opalescenza torbida offusca la sua immagine lontana. Sandra sembra parlare a delle ombre.

L'aspetto spettrale di Andrew è suggerito dal fumo bianco che esce dalla sua pipa. Il biancore della luce di tutta la sequenza raggela un po' di più la stanza. Seduto in poltrona, il marito prende il posto dello spettatore, di un'istanza di controllo. Fa domande brevi come uno psicanalista. Non partecipa realmente alla scena: i suoi interventi sono automaticamente respinti dalla moglie.

La presenza carnale di Sandra nasconde la sua assenza psicologica: percorre la stanza come se fosse uno spazio immaginario e la sua sensualità è la porta per l'immaginario dello spettatore, oltre che del marito. I gesti di tenerezza di Andrew si limitano, per volere di Sandra, a semplici sguardi. La donna impedisce il tatto allontanandosi dal marito: rifiuta la concretizzazione carnale moltiplicando l'impatto fantasmatico sullo spettatore. Situa così ciò che le sta intorno nella sfera degli affetti, del cinema.

Il taglio dell'inquadratura impedisce l'incontro dei coniugi; dopo essersi fermata davanti allo specchio, Sandra passa dietro alle tende del baldacchino: la composizione dell'immagine attenua la "rivelazione" fatta al marito. Il personaggio, le tende e i veli, mascherando l'inquadratura, sottendono la presenza di un non detto.

La presenza-assenza di Sandra si chiarisce nell'oscurità del suo celarsi e delle sue parziali uscite di quadro. I dipinti, di cui si vedono solo gli angoli, fanno da contrappunto alla singolarità del personaggio: l'enigma delle sue forme voluttuose contrasta con gli angoli dritti delle rappresentazioni plastiche parzialmente fuori quadro. Questi "disinquadramenti" (*décadrages*) riflettono il frazionamento della rappresentazione filmica e diegetica. Sottolineano l'idea di ambiguità, l'idea che Sandra non si conceda completamente al marito.

La donna oltrepassa una tenda, poi si ferma per un attimo a destra dell'inquadratura, divisa da una linea verticale. Il suo pensiero sprofondato nel passato scopre un dettaglio, o si fissa su un istante che ne determina il progressivo orientamento. Gli spostamenti seguono, dunque, il percorso della mente. Sandra riprende la sua lenta deambulazione, rifiutando l'intervento del coniuge, continua il discorso accusatorio e avanza nello spazio scenico ritrovando il marito. Girando lunghissime inquadrature Visconti coglie e rappresenta le dialettiche oscillazioni degli stati d'animo del personaggio. Il lento progredire di Sandra è segnato ogni volta da una nuova composizione del décor, che accompagna gli avanzamenti del personaggio e della macchina da presa. La coppia, alla fine, risulta "sovrinquadrata" (*surcadrée*) ma sempre in maniera incompleta: il velo rimane dalla parte di Sandra, e il décor ci suggerisce che il discorso della donna ne nasconde un altro.

Quando il marito le accarezza la schiena, Sandra ha un fremito e si allontana, stendendosi sul letto. Il taglio dell'inquadratura oppone chiaramente Sandra (in primo piano) ad Andrew (sullo sfondo): la diagonale che li separa li unisce allo stesso tempo, attraverso il gioco di sguardi. Ancora una volta sono sottolineate l'obliquità, la distanza voyeuristica dello spettatore-personaggio. Così avviene anche in quella sorta di "inquadratura nell'inquadratura" (*surcadrage*) che ci mostra Sandra dietro alle due tende del letto: il marito, tagliato a sinistra del quadro, la guarda, mentre un carrello in avanti, che riposiziona la donna al centro dell'immagine, esclude il suo sguardo.

Studiando la separazione dei coniugi, Visconti ci mostra che il piacere del voyeur è inerente all'assenza stessa del soggetto che guarda. Se lo spettatore è guardato, come avviene in seguito attraverso lo sguardo in macchina di Sandra, il suo godimento è turbato, rivelato, eluso.

L'ambiguità spazio-temporale e sentimentale, sottolineata dalla messa in scena, lascia trasparire un sottotesto: la colpevolizzazione di Sandra per l'incesto con il fratello. La musica sottende la presenza della madre

Luchino Visconti e Claudia Cardinale sul set
di *Vaghe stelle dell'Orsa...*

pianista. Se Sandra accusa con veemenza la madre, è per difendersi dall'accusa che quest'ultima ha rivolto ai figli. Lo si capirà nella sequenza della cisterna, in cui il flashback accomuna la madre (che cammina avanti e indietro in una luce bianca) e la figlia.

L'ambiguità del rapporto fraterno è raffigurata anche nell'inquadratura in cui, distesa sul letto, Sandra ne accarezza la spalliera di ferro: gli intrecci decorativi di questa sono accomunati, per analogia, e grazie alla continuità del movimento di Sandra, alla sua capigliatura raccolta in uno chignon e al gesto della sua mano sul mento. Questo gesto è ripreso in vari momenti del film sia dalla figlia che dalla madre. Sandra è associata alla madre e Gianni al padre, fin dalla scena del primo incontro nel giardino del palazzo di famiglia, dove la forma spettrale della statua del padre, ricoperta da un lenzuolo bianco, si lega all'immagine di Gianni, che raggiunge la sorella. L'abbraccio tra Sandra e la statua viene replicato da quello tra fratello e sorella. Simbolicamente, la trasposizione suggerisce un legame incestuoso tra i due, accentuato dal calore affettivo.

Sul letto Sandra ricorda con dolcezza e sensualità l'infanzia con il fratello. Poi si tira su, in una nuova inquadratura, dopo la deambulazione meditativa del marito: riflette o desidera? Visconti ci mostra che il rapporto del

film con lo spettatore è desiderante in quanto pensante. La posizione spettatoriale, collocata *en abyme*, somiglia a quella di Sandra, che ritta sul letto proclama in maniera equivoca la propria complicità nel finto suicidio del fratello. La sua sensualità esacerbata suggerisce una complicità più intima, amorosa, quindi incestuosa. Dietro di lei le volute della spalliera del letto replicano la sua improvvisa metamorfosi, contrastano con l'embrione precedente: prima ricordava i momenti dell'infanzia con una sorta di ingenua tenerezza, ora quell'infanzia si rivela morbosa e malsana, "anormale". La crisalide ripiegata su se stessa, contenuta in un primo piano, si risveglia in questo campo medio, diventando una farfalla con le ali spiegate. La sensualità di Sandra è sbocciata, cosciente.

L'ultima inquadratura della scena è l'apice di questa ambiguità nella rivelazione. Sandra svela al marito l'esistenza di un segreto tra lei e il fratello: e, nel farlo, abbraccia Andrew fino a quel momento respinto. Questo capovolgimento evoca la realizzazione di una relazione amorosa passata tra fratello e sorella. Inoltre, nella tensione tra il discorso e i gesti di Sandra, che rafforzano e/o contraddicono le sue affermazioni, la presenza di Andrew è ridotta; egli si sostituisce simbolicamente al fratello.

In seguito Sandra rivela al marito il segreto in questione: i nascondigli dell'infanzia che fratello e sorella usavano per scambiarsi biglietti. Ma i suoi atti (si copre con una vestaglia di seta) lasciano indovinare il non detto. Parla di nascondigli e si nasconde: il suo discorso ne nasconde un altro, evocato dai gesti che replicano le affermazioni in maniera sospetta.

In generale, il desiderio degli uni (lo spettatore e il marito) nasconde il desiderio dell'altra (Sandra). Visconti lascia che i personaggi si tradiscano implicitamente, seguendo le tracce della loro assenza. Sandra lotta nel presente contro le azioni passate: ripiega sull'evocazione del passato per assicurarsene la purezza, e così facendo, mostra suo malgrado il tormento che la muove.

Le scene successive fanno avanzare Sandra e il marito nei travagli del palazzo e dell'ambiguità, in cui le ombre soppiantano la luce. Il non detto di Sandra lascia il posto a una menzogna, e il dubbio sull'autenticità dell'amore che dimostra nei confronti del marito è disseminato nel letto coniugale.

Fuggendo il presente, rifugiandosi nel passato, nella cisterna, Sandra tocca il fondo, fugge il nulla dell'inquadratura: sprofonda nello spazio annullato dall'oscurità dell'acqua. Ma scompare dal riflesso, mentre Gianni è relegato nel passato. Il fratello si dilegua nell'oscurità, così come si dileguerà nella morte. Questa scena racchiude in sé l'intero film, riprende tutti i motivi, e predetermina i personaggi. Sandra decide di accettare il passato e di fuggire verso il futuro, ossia verso un altro nulla. Gianni si suiciderà.

Come scrive Olivier Dehors[3], analizzando con precisione la circolarità della storia del film, *Vaghe stelle dell'Orsa...* rappresenta l'incarnazione dell'«ultimo dei momenti storici, l'Italia degli anni '60» che si precipita,

come Sandra e suo marito, tra le braccia dell'America, rinnegando il passato e qualsiasi tradizione culturale per salvarsi. Sandra decide di accettare il mondo moderno che, ancor più del passato, si pone nella sfera dell'immaginario, dell'assenza.

(traduzione di Massimo Thomas)

1. Luchino Visconti, *Un dramma del non essere*, in *Vaghe stelle dell'Orsa... di Luchino Visconti*; a cura di Pietro Bianchi, Cappelli, Bologna, 1965, pp. 31-34.
2. *Ibid.*
3. Olivier Dehors, in *Visconti. Classicisme et subversion*, a cura di Michelle Lagny, numero monografico di «Théorème», 1, Publication de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 1990.

Vaghe stelle dell'Orsa...
Regia: Luchino Visconti; *aiuto regista*: Rinaldo Ricci; *assistente alla regia*: Albino Cocco; *soggetto e sceneggiatura*: Suso Cecchi d'Amico, Enrico Medioli, Luchino Visconti; *direttore della fotografia* (b/n, 1:1.85): Armando Nannuzzi; *operatori*: Nino Cristiani, Claudio Cirillo; *assistenti operatori*: Massimo Nannuzzi, Sandro Tamborra, Enrico Umetelli, Amedeo Nannuzzi; *fonico*: Claudio Maielli; *microfonista*: Bruno Borghi; *scenografia*: Mario Garbuglia; *aiuto architetto*: Ferdinando Giovannoni; *arredamento*: Laudomia Hercolani (oggetti di alabastro della ditta Bessi di Volterra); *aiuto arredatore*: Andrea Fantacci; *costumi*: Bice Brichetto (i vestiti di C. Cardinale sono della Casa di Mode Irene Galitzine, i cappelli della ditta Clemente Cartoni); *truccatore*: Michele Trimarchi; *aiuto truccatore*: Alfredo Marazzi; *parrucchiera*: Iole Cecchini; *sarte*: Adriana Masseroni, Lucia Baldacci; *montaggio*: Mario Serandrei; *assistenti al montaggio*: Eva Latini, Roberto Borghi; *fotografo di scena*: Mario Tursi; *segretario per l'edizione*: Giulio Biagetti; *commento musicale*: Cesar Franck (Preludio Corale e Fuga, *esecutore*: Augusto D'Ottavi); *canzoni*: *E se domani*...(versi di Giorgio Calabrese, musica di Carlo Alberto Rossi, G.A. Rossi Editore); *Io che non vivo senza te* (di Donaggio e Pallavicini, edizioni musicali Accordo); *Una rotonda sul mare* (di Migliacci e Falemi, edizioni musicali La Bussola); *Strip cinema* (di Pino Calvi, eseguito dall'autore, edizioni musicali Screen Gems/Columbia); *Let's go* e *If you don't want* (di Lo Re e Cassano, eseguiti dal complesso Le Tigri, edizioni musicali Screen Gems/Columbia).
Interpreti: Claudia Cardinale (*Sandra Luzzatti*), Jean Sorel (*Gianni, il fratello*), Michael Craig (*Andrew Dawson, il marito*), Renzo Ricci (*avvocato Antonio Gilardini*), Fred Williams (*Pietro Fornari*), Amalia Troiani (*Fosca*), Marie Bell (*la madre di Sandra e Gianni*), Vittorio Manfrino, Renato Moretti, Giovanni Rovini, Paola Pescini, Isacco Politi.
Produzione: Franco Cristaldi per Vides; *organizzatore generale*: Oscar Brazzi; *direttore di produzione*: Sergio Merolle; *ispettore di produzione*: Rodolfo Martello; *segretario di produzione*: Aldo Passalacqua; *amministratore*: Enzo Consolini; *cassiere*: Vincenzo Lucarini; *origine*: Italia, 1965; *distribuzione*: Columbia Ceiad; *nulla osta*: n. 45271 del 15-6-1965; *durata*: 105'.
Negativi e positivi SPES di E. Catalucci; registrazione sonora presso Fono Roma; *doppiatori*: Massimo Turci (Jean Sorel), Giuseppe Rinaldi (Michael Craig), Andreina Pagnani (Marie Bell); *festival*: Venezia, 1965; *prima nazionale*: 3 settembre 1965.
Esterni girati a Volterra e dintorni.

Piccola storia di un film dimenticato: *Lo straniero*

Leonardo De Franceschi

Lasciando scorrere lo sguardo tra i materiali di un archivio, si fanno spesso incontri interessanti. Quando poi si tratta del Fondo Visconti, costituito dalle carte e dai documenti di lavoro del regista, può capitare – ed è il genere di ricerca da cui personalmente mi sento più attratto – di imbattersi in appunti, lettere e scalette che rinviano a progetti mal riusciti o mai andati in porto, pur se tenacemente inseguiti (come la *Recherche* proustiana, o il processo a Maria Tarnowska). E basta poco, una serie di circostanze, per accendere una tentazione.

Rivedere oggi *Lo straniero* (1967), uno dei film più controversi di Visconti, a più di trent'anni dalla sua realizzazione. Rivederlo per afferrare qualche barlume di verità umana sulla personalità di un autore, proprio partendo dalle immagini in movimento di un'opera considerata "minore". Rivederlo a partire dal classico di Albert Camus (1942), magari sforzandosi di *leggerlo*, aggirando la sterminata letteratura critica che lo ha seppellito in un aureo sarcofago.

Si scoprirà così che *L'étranger* si presta ben difficilmente ad essere letto oggi come un *exemplum* narrativo delle tesi esposte in *Le mythe de Sisyphe*[1], secondo la prima lettura sartriana[2]. È vero, il nucleo semantico del romanzo si regge su un pensiero eminentemente negativo, fondato sulla disarticolazione della ragione antropocentrica, per dirla in termini derridiani. Va riconosciuto, inoltre, che questo pensiero, pur trapelando attraverso la scrittura in alcuni episodi (soprattutto nella diatriba fra Meursault e il cappellano), non si invera strumentalmente nel romanzo, né tanto meno erige un mito dimostrativo di se stesso. Ciononostante non posso fare a meno di pensare che la verità umana de *L'étranger* sia contenuta proprio in una frase del *Mythe*[3]:

> la grande opera d'arte ha un'importanza minore per se stessa che per la prova che essa richiede da un uomo e per l'occasione che dà a questo di superare i suoi fantasmi, avvicinandosi un po' di più alla nuda realtà.

Del resto, come può Meursault rappresentare un'incarnazione dell'eroe assurdo? «La sua assurdità non ci sembrerebbe conquistata bensì

donata [...]. Se esistesse una grazia dell'assurdo, si dovrebbe dire che egli possiede la grazia»: le perplessità espresse da Sartre in questo passaggio del suo studio appaiono fondate. Direi anzi – restando nel lessico scritturale – che Meursault possa ricordare in qualche misura il servo della parabola dei talenti, il quale non investe la somma affidatagli dal padrone, nascondendola per paura e poi subendone la punizione esemplare[4]. Con la differenza che nell'apologo evangelico il servitore è il meno beneficiato fra tutti, mentre Meursault riceve in dote dal suo creatore una chiaroveggenza dal valore inestimabile, che attende solo di essere rivelata a se stessa.

Il protagonista del romanzo, nel corso del drammatico confronto con il cappellano, afferra sì *il senso dell'assurdo*, ma quando ormai ha già scelto consapevolmente la morte. La decisione di ritirare la domanda di grazia rappresenta un corrispettivo della seconda serie di colpi esplosi sul corpo esanime dell'arabo. Obbedendo alla medesima pulsione autodistruttiva, Meursault cede alla tentazione di legittimare la necessità sia della morte dell'arabo che della propria condanna. Rifiuta di assumersi la responsabilità dell'omicidio e contestualmente si chiama fuori dalla società degli uomini assurdi. Non può esservi ammesso perché rivolta, libertà e passione – virtù costitutive dell'uomo nuovo – si fondano sull'odio per la morte, e cioè a dire sul mantenimento del conflitto insanabile che è alla radice stessa dell'assurdo, quello fra Io e natura. Un'autentica ossessione attraversa l'autore del *Mythe*, quella della coscienza: la prima risposta da opporre all'assurdo è per Camus una rifondazione del sapere umano sulla base della lucida accettazione del limite. Al contrario, Meursault si comporta sistematicamente come l'in-cosciente (se si vuole, l'ignavo) per antonomasia.

Se non bastasse, la sfera d'azione che Camus prefigura per l'uomo assurdo è la storia. Ne *L'homme révolté* svilupperà quest'indicazione, insistendo fra l'altro sulla condanna dell'assassinio, che costituisce come e più del suicidio un'affermazione della morte e un segno di complicità con l'assurdo[5]. Meursault al contrario fugge dalla storia verso un altrove mitico, irraggiungibile, e su questa via commette entrambi i crimini. L'abbraccio finale con la madre, le sue *nozze* con l'assurdo[6] rappresentano il rinnegamento del dono della propria natura eccezionale, il baratto della primogenitura per un posto sul tram dei giurati[7].

Dietro l'atteggiamento complesso dell'*autore implicito* nei confronti di Meursault – che va da una prima fase di complicità, a una seconda di ascolto comprensivo, fino all'improvviso ribaltamento nell'epilogo – sembra celarsi un travaglio doloroso e dagli esiti incerti che investe lo stesso scrittore. Camus deve aver vissuto l'elaborazione del romanzo come un necessario momento di verifica e accertamento del proprio grado di evoluzione intellettuale e umana. Veniva da *Noces*, che aveva costituito un

palese cedimento alla sua anima decadente, di esteta combattuto fra un estenuato nichilismo e la tentazione del *cupio dissolvi* nell'eterno presente di un'esistenza sensuale[8]. Lo stesso passaggio dal superuomo Mersault, protagonista dell'incompiuto *La mort heureuse*, allo straniero Meursault, lo lasciava in una terra di nessuno estremamente insidiosa, al di qua della rivolta e della piena assunzione della verità assurda.

Il fascino enigmatico del romanzo, quel grumo irrazionale e insolubile che si intuisce al di sotto della superficie elusiva della scrittura, sono strettamente connessi a un lacerante percorso di *crisi*, cioè di scelta e sacrificio di una parte di sé. È solo in questo senso che si può recuperare la chiave di interpretazione cristologica, dallo scrittore stesso suggerita[9].

Quando Visconti affronta il progetto di una riduzione cinematografica dal celebrato romanzo di Camus, la sua visione appare affatto diversa, ancorata com'è a un quadro di giudizio critico della letteratura di impronta "esistenzialista" riconducibile agli anni '40, malgrado egli appaia ben consapevole dell'opportunità di un lavoro di "storicizzazione":

> *Lo straniero* è un romanzo che amo da più di 20 anni, da quando uscì in Francia. Avrei potuto trarne anche allora un film ma sarebbe stato qualcosa di molto diverso da come lo farò oggi. Nel '42, eravamo agli albori dell'esistenzialismo, gli uomini, gli artisti erano intenti a chiedersi il perché del loro destino, e Camus fu uno dei primi a offrirci una risposta precisa. Ci indicò come si possa vivere da estranei in una società organizzata, sottrarsi alle sue leggi, chiuderci nell'indifferenza, confinarsi nell'assurdo. Fu questo il messaggio dello Straniero, ma poi quel libro è diventato rapidamente un classico, e oggi bisogna avvicinarcisi con lo stesso rispetto "storico" che richiederebbero Balzac o Stendhal[10].

Nel 1965, quando Visconti rilascia questa dichiarazione, sono già trascorsi tre anni dalla messa in cantiere della sceneggiatura, e un altro ne passerà prima dell'inizio delle riprese (dicembre 1966). Termini cronologici di una genesi estremamente travagliata, che mette a dura prova la volontà di Visconti di portare a compimento il suo progetto, davanti alle difficoltà poste dalla produzione e ai condizionamenti esercitati dagli eredi dello scrittore. Precisi accordi sottoscritti da Dino De Laurentiis assicurano infatti a Francine Camus la prerogativa di scegliere il regista e soprattutto il diritto di supervisione sul lavoro di adattamento (per il tramite di un uomo di fiducia), fino alla ratifica della sceneggiatura definitiva.

Nel febbraio del 1962, Visconti annuncia alla stampa di aver firmato il contratto per la realizzazione de *Lo straniero* e insieme a Suso Cecchi d'Amico comincia a lavorare sulla sceneggiatura. Proprio a questa fase d'esordio bisogna far risalire l'idea della trasposizione della vicenda di Meursault in flashback, con un breve prologo e un'analessi completa che copre cronologicamente la fabula del romanzo, dal viaggio di Meursault a

Marengo, alla scena dell'incontro in cella con l'avvocato; di qui la narrazione prosegue linearmente fino all'epilogo.

Per il resto, i primi trattamenti si ispirano alle regole di una buona letteratura vicaria, in sintonia con le iniziali dichiarazioni di intenti di Visconti, improntate a un rispetto di maniera. Manca qualsiasi traccia di una possibile lettura storico-politica della vicenda di Meursault, secondo un orientamento espresso negli stessi mesi:

> [*Lo straniero*] è un'opera profetica della letteratura moderna, in nuce vi ritrovi la profezia dell'oltranzismo dei parà e della rivolta algerina. Avremo quindi una versione cinematografica in cui sarà esasperato il clima di attesa, l'incubo di una esplosione di violenza fra uomini che non riescono più a comprendersi e convivere[11].

Ben presto, tra impegni di Visconti e rinvii di De Laurentiis, la produzione finisce per arenarsi. Nel 1964 una delegazione algerina con a capo Yacef Saadi, già elemento di punta del Fronte di Liberazione Nazionale, sottopone ad alcuni registi italiani il progetto di un film militante sulla guerra d'Algeria: Visconti dal canto suo non si mostra interessato[12].

Passa un altro anno. In un'intervista rilasciata durante la Mostra di Venezia del 1965 (quella del Leone d'Oro a *Vaghe stelle dell'Orsa...*), Visconti torna a parlare de *Lo straniero*, insistendo, come già in precedenza, sull'intenzione di restare il più possibile fedele al romanzo, al punto da formulare un'ipotesi quantomeno insolita per il suo metodo di lavoro:

> Non voglio neppure scrivere una sceneggiatura. [...] Vorrei prendere in mano il libro e girare quello che c'è scritto. [...] Non voglio sovrapporre Visconti a Camus. Voglio essere soltanto il realizzatore delle pagine di Camus[13].

In qualsiasi modo si giudichi questa dichiarazione, fatto è che essa inaugura una nuova fase del processo di elaborazione della sceneggiatura, che riprende dopo anni di stanca. Nel gennaio del 1966, De Laurentiis riceve infatti un primo trattamento firmato da Georges Conchon[14], scrittore emergente nel panorama letterario francese del tempo e scelto da Visconti come collaboratore in virtù delle sue affinità di poetica con Camus.

In realtà, Conchon arrischia una vera e propria operazione di riscrittura del romanzo, di notevole complessità e spregiudicatezza. Il suo trattamento presenta infatti una struttura ad incastro con recuperi analettici multipli, che prende il via da un prologo (la scena del colloquio con l'avvocato in carcere), si costruisce attorno al racconto del processo, attraverso una progressiva dinamica di rimandi spazio-temporali in funzione completiva, per poi sciogliersi linearmente con la macro-sequenza finale nella cella dei condannati.

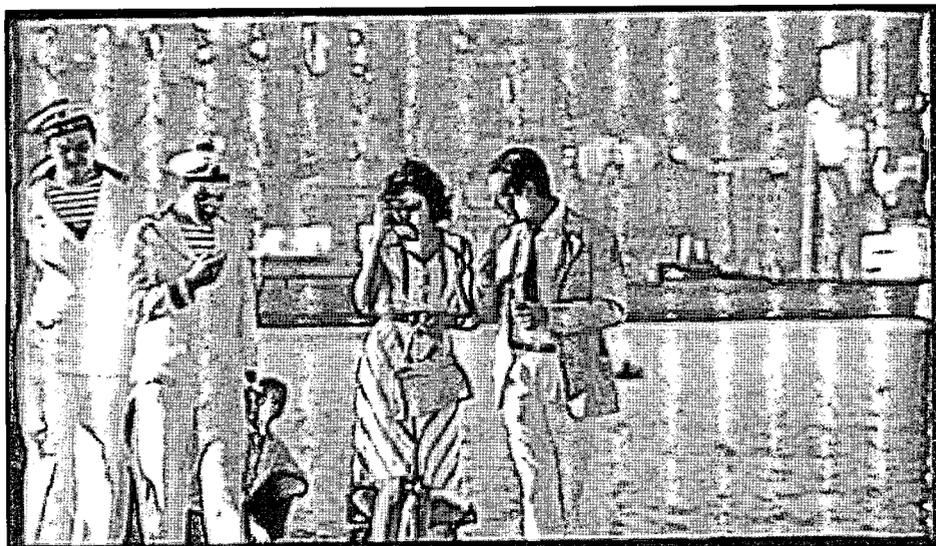
Va detto, per altro, che l'adozione di un impianto diegetico ispirato al noir americano di ambiente giudiziario si rivela assai poco congeniale all'ispirazione simbolica del romanzo di Camus.

Il secondo trattamento (datato 29 aprile 1966) segna il ritorno a una struttura lineare, senza per questo configurare un appiattimento sulla trama originaria. Spostato decisamente il campo di intervento sui materiali narrativi della fabula (eventi e personaggi), il mito di Meursault ne risulta reinterpretato sulla base di una doppia operazione. Da un lato, il protagonista diventa il portatore cosciente di una morale nichilista, perdendo la sua vena ambigua di accidia e quieta coazione all'abitudine e riavvicinandosi al Mersault nietzschiano de *La mort heureuse*. Dall'altro, l'intera vicenda viene allusivamente collocata in un contesto carico di presagi di rivolta.

Alcuni esempi significativi. Durante la veglia funebre, Pérez si alza per uscire dall'obitorio e Meursault gli va dietro, ma lo scambio di battute rivela un'evidente incomprensione tra i due. Meursault raggiunge allora il cancello dell'ospizio e, trovandolo chiuso, prende a scuoterlo, sentendosi in trappola.

Una menzione particolare merita l'episodio dell'inseguimento. Nel tentativo di sfuggire ad alcuni arabi amici di Yasmina, Raymond e Meursault si rifugiano in un bowling, ma vengono presto scoperti. A questo punto Masson – proprietario del locale – prende in mano la situazione e, reclutati cinque-sei clienti fra i più robusti e animosi, organizza una piccola *ratonnade*. Quando però la squadra esce, nessuna traccia degli arabi.

Allorché questo trattamento viene sottoposto ad Emmanuel Roblès – scrittore scelto da Francine Camus a rappresentarla nel lavoro di messa a punto della sceneggiatura[15] – il fronte degli eredi subodora il pericolo e corre ai ripari. Proiettare la vicenda di Meursault su uno sfondo socio-ambientale appena meno evanescente di quello del romanzo, in un periodo in cui la storia sembrava aver decretato un verdetto di condanna per ogni francese d'Algeria, significava rigettare la figura di Camus nel vermicaio delle polemiche astiose e spesso interessate che lo avevano accompagnato in vita, innescate soprattutto dalle sue prese di posizione sulla guerra in atto nella terra d'origine.

Il rischio è tale da spingere Roblès a redigere una traccia di adattamento improntata a un rispetto letterale del romanzo. In aggiunta, il fido interprete del verbo camusiano impartisce indicazioni precise di intervento sull'ultimo trattamento. Tanto per citarne qualcuna: nella sequenza di Marengo bisogna «mostrare che Meursault non è completamente privo di sentimenti nei confronti della madre» (appena arrivato, dice di volerla vedere subito), l'episodio del cancello è «di un simbolismo troppo voluto»; «bisogna eliminare la "caccia all'arabo"»: «non è fedele a Camus», oltre ad essere un episodio inverosimile; «quanto all'omicidio, [...] rendere più evidente che si è trattato di un incidente [...], un'insolazione».

Conchon risponde a quest'operazione di taglio schiettamente censorio, producendo un nuovo testo che, se recepisce alcune delle direttive ricevute, nella seconda parte prevede l'inserimento di una serie di scorci paesaggistici e di vita – di Algeri e dintorni – che completano l'impresa di de-costruzione del mito già avviata, dando al racconto una risonanza, una flagranza di realtà estremamente tangibile. La progressione degli eventi non ne risulta alterata, malgrado il racconto dell'istruttoria e del processo sia spesso assimilato ad eco sonora, e il contesto sembri prendere il sopravvento[16].

Tempo un mese e il cerchio si chiude. Il 6 settembre Visconti riceve una raccomandata di De Laurentiis, in cui il tycoon liquida senza mezzi termini l'ultima sceneggiatura di Conchon, avanzando persino dubbi sul grado di partecipazione ed interesse di Visconti all'intero progetto. Una settimana dopo, è la volta di una nuova missiva accompagnata da sette cartelle di osservazioni, redatte da Vittorio Bonicelli, in cui si caldeggia con forza l'acquisizione dell'esile contributo di Roblès come nuovo testo-base.

L'unica strada che si prospetta a Visconti, in risposta alla complementare manovra di accerchiamento, è quella di operare una rilettura del romanzo dall'interno, trasformando il limite imposto (una riproduzione del livello di superficie dell'intreccio) nella possibilità di sviluppare un più complesso e mirato lavoro di verifica e ricerca di ulteriori chiavi di lettura intratestuali. Di qui il ritorno alla sceneggiatura di partenza, rivista alla luce delle indicazioni fornite da Roblès e Bonicelli, senza tralasciare alcune intuizioni di Conchon. Scelta che comporterà ad esempio l'inserimento strutturale di monologhi fuoricampo del protagonista, la riproposizione

dell'intreccio d'origine e il ricorso sempre più frequente a prelievi letterari, soprattutto nei dialoghi.

Nell'arco di alcuni mesi, Visconti e Cecchi d'Amico sostengono un'estenuante maratona diplomatica, costellata di veti ed emendamenti, per la messa a punto di un testo "ermeneuticamente corretto" da sottoporre al giudizio degli aventi diritto. La tenuta e il senso dell'intero progetto cinematografico, nonostante e in ragione di tutto questo lavorio, venivano intanto ritirati da un tavolo da gioco e scommessi decisamente su un altro, il set in Algeria.

Una volta ricostruito sommariamente il contesto produttivo de *Lo straniero* – che pur presentando elementi peculiari in virtù del valore letterario (e del plusvalore economico) del romanzo d'origine, ci fornisce uno spaccato indicativo delle modalità di funzionamento dell'"industria" cinematografica italiana nei suoi anni più floridi – occorre affrontare l'analisi del film, luogo necessario di verifica di intenzioni, interessi, messaggi tanto distanti, quanto quelli finora prefigurati. Il tutto nei limiti e nelle possibilità offerte in questa sede.

Dovendo scegliere un punto d'osservazione da cui attivare alcuni possibili percorsi di lettura, perché non partire proprio dall'ultima inquadratura del film (la 552), da quello sguardo di interpellazione di Mastroianni/Meursault che accompagna lo spettatore fuori dalla sala buia?

Ebbene, proprio questo *spettatore/lettore modello* – controparte essenziale del patto narrativo – sia nel romanzo che nelle sceneggiature passate in rassegna ha finora avuto la possibilità di nascondersi dietro le maschere di diversi *narratari* proposti come modelli (il giudice istruttore, il presidente della corte, i giurati, lo stesso uditorio del processo). Così avviene anche nel film, si dirà, in riferimento all'artificio del flashback che tiene a lungo lo spettatore nella medesima posizione virtuale del giudice istruttore.

In realtà, proprio operando una ridefinizione in chiave *assurda* di questa parentesi retrospettiva, l'autore implicito del film proietta lo spettatore nel fuoco del mito, ponendolo di fronte a un bivio decisivo.

Mi spiego. Nella sceneggiatura utilizzata in sede di riprese, il flashback si situava nel contesto del primo incontro di Meursault col suo avvocato, i punti di apertura e chiusura dell'analessi essendo marcati da una precisa spia linguistica[17].

Ora, il fatto che il flashback cadesse in questa scena, per di più in corrispondenza con una frase dell'avvocato, faceva sì che il rapporto fra Meursault e il suo difensore d'ufficio ne risultasse amplificato in termini simbolici, specchio e modello d'incomunicabilità fra lo *straniero* e un uomo portatore di valori solidamente codificati.

Nel film, il quadro della situazione muta in modo sensibile. Invariato l'impianto a parentesi analettica semplice, il punto di partenza del flashback viene spostato all'interno del primo colloquio di Meursault col giudice istruttore[18]. Va da sé che il carico di significati (espliciti e non) prima investito sul personaggio dell'avvocato transita in questo modo sul giudice. Ma la portata dell'invenzione di Visconti nel film va ben oltre una semplice ridislocazione strutturale e può essere colta soltanto quando andiamo a cercare il punto di sutura dell'analessi.

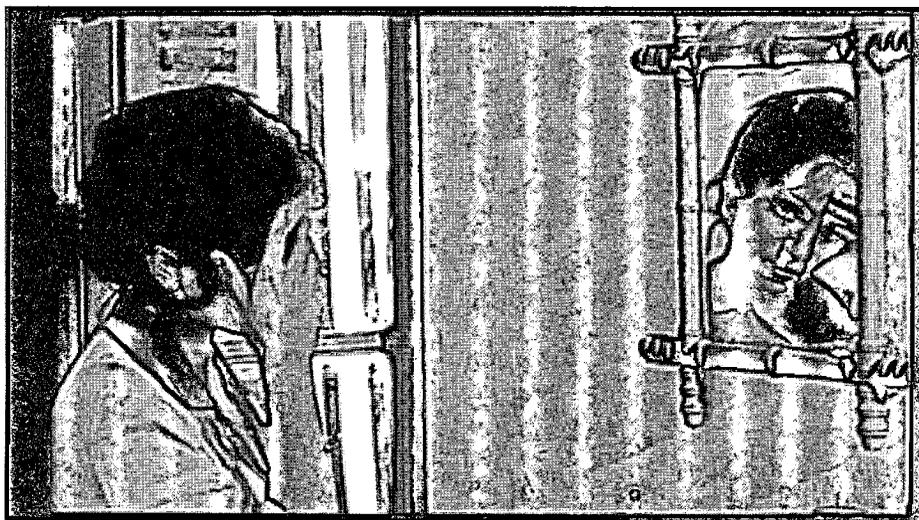
Non c'è che da saltare alla sequenza in cui prende corpo il drammatico confronto tra Meursault e il magistrato, si dirà[19]. Nello stesso pomeriggio in cui ha incontrato per la prima volta Meursault, il giudice ascolta da lui stesso il racconto del suo caso e quindi lo sottopone a un interrogatorio. Ma c'è qualcosa che non torna.

Perché mai alla domanda del giudice: «Ha già pensato a scegliersi un avvocato?», Meursault avrebbe dovuto rispondere negativamente, se avesse già ricevuto la visita di un legale? A norma di legge si verifica infatti il contrario: la designazione di un difensore d'ufficio e comunque il suo primo contatto con l'assistito avvengono soltanto dopo un incontro preliminare col giudice. Del resto, così accade nel romanzo: Meursault è sottoposto dapprima ad alcune verifiche d'identità da parte degli inquirenti, a otto giorni dall'arresto ha il primo incontro col giudice (e in questo frangente avviene il citato scambio di battute sull'inutilità dell'avvocato), l'indomani riceve la visita del difensore d'ufficio, e poco tempo dopo viene convocato nuovamente dal giudice e accetta di rispondere alle sue domande in assenza del legale. Delle due l'una: si doveva eliminare la battuta sull'avvocato nella sequenza d'apertura; oppure spostare la visita in cella del difensore dopo il faccia a faccia col giudice.

All'analista che non voglia rassegnarsi ad accettare che Visconti sia incappato in un simile svarione, rimane da formulare un'ipotesi diversa, e cioè che l'episodio dell'interrogatorio sia da considerare posteriore alla prima visita dell'avvocato anche sul versante dell'*Erzählte Zeit* (cioè secondo l'ordine della fabula). Se così è, si dovrà necessariamente escludere che la verifica delle generalità di Meursault, il racconto delle sue vicende e l'interrogatorio avvengano in successione, nel corso della medesima seduta.

Ebbene, sottoscrivere quest'ipotesi equivale ad affermare che il film non presenta un punto di chiusura del flashback e di ripresa del *racconto primo*, dal momento che lo spettatore dopo il prologo non torna mai più nella situazione d'origine dell'analessi, ma tutt'al più ad una analoga (identici sono la stanza, l'ora, i personaggi – diverso il giorno).

Quale che sia l'interpretazione più corretta da dare a questa soluzione narrativa, ciò che più conta è l'impressione di spiazzamento che provoca nello spettatore, improvvisamente proiettato nel drammatico con-

fronto tra Meursault e il magistrato. Dopo averlo fatto sedere in principio nella scranna del giudice istruttore (referente identificativo di partenza), l'autore implicito irretisce progressivamente lo spettatore modello in una trama alogica, costringendolo a reagire, a prendere posizione: rimuovere l'incongruenza del racconto (e quindi del reale) oppure accettarla e mettersi dalla parte di Meursault.

La necessità e l'utilità di questo passaggio di testimone fra il giudice istruttore e lo spettatore si comprendono davanti ai monologhi interiori di Meursault, che aprono e suggellano il capitolo finale nella cella della morte.

Sarebbe facile liquidare la scelta della voce fuori campo, espediente largamente collaudato nella trasposizione filmica di racconti letterari in prima persona. Ma come pensare che Visconti abbia potuto infrangere il contratto narrativo stabilito, inserendo un *tu* narratario, per risolvere problemi di visibilità di alcuni passaggi dell'itinerario interiore del protagonista?

Si è visto in realtà come il patto di enunciazione delineato nel prologo (Meursault racconta il suo caso al giudice, lo spettatore viene coinvolto soltanto nella misura in cui indossa le maschere di uno dei due), sia imploso nel buco nero narrativo in cui si perde l'epilogo del flashback. Uscendo da questa zona d'ombra, lo spettatore viene progressivamente investito delle sue responsabilità prima di membro virtuale della giuria, e poi di depositario ultimo (i monologhi) del sapere e dell'esperienza di Meursault. La continuazione del racconto in *voice over* anche dopo la (controversa) chiusura del flashback, si giustifica quindi a partire da questo avvenuto passaggio di consegne, sancito in forma debordante (lo sguardo in macchina) proprio nell'ultima inquadratura.

A giudicare dal percorso che predispone nel testo per lo spettatore, è su una adesione empatica all'esperienza di Meursault che l'autore fa affidamento, piuttosto che sulla comprensione dei due modelli di interpretazione del mondo che si scontrano in questo mito. Lo spettatore viene chiamato a condividere passo per passo l'itinerario del protagonista, e solo la sua diretta interpellazione *in limine mortis* può forse indurlo a ripercorrere retrospettivamente il tutto, per una più profonda intelligenza critica degli eventi.

Sennonché, seguendo una linea di lettura emersa fin dai primi adattamenti, Visconti sacrifica o riassume drasticamente tutte le zone narrative del romanzo che segnano un ripiegamento riflessivo dell'io-narrante, in assenza di azione vera e propria. Mi riferisco alla "seconda parte" de *L'étranger*, in particolare ad alcune pagine del secondo e del quinto capitolo, dense di notazioni impressionistiche, di piccola cronaca interiore. Passaggi che danno all'apologo di Meursault un respiro di realtà umana, zone d'ombra che lasciano emergere dal teatro mentale dell'io-narrante fantasmi della memoria, illuminazioni improvvise, fughe del pensiero. È in questi interstizi della storia evenemenziale che maturano le scoperte e le scelte decisive del protagonista.

Elusi o eliminati integralmente molti di questi snodi narrativi, cade la struttura in due tempi del romanzo. La soluzione del flashback instaura infatti un nuovo equilibrio nella macchina dell'intreccio, e al contempo introduce rilevanti modifiche sul versante del patto autore-spettatore.

Nel romanzo, il lettore viene portato fin dalle prime pagine ad aderire a una dimensione temporale lineare analoga a quella della propria esperienza reale. Si muove quindi in perfetto parallelismo rispetto all'io-narrante: legge insieme a lui il telegramma dell'ospizio, lo accompagna a Marengo, e via di seguito. Nel film, al contrario, lo spettatore si trova subito caricato di aspettative inerenti il livello primario della diegesi: più semplicemente è costretto a chiedersi per quale motivo Meursault sia stato arrestato.

In aggiunta, la stessa risposta offerta dall'io-narrante si pone su un piano diverso da quello che lo spettatore e il giudice potrebbero immaginare. Anche in questo aspetto l'inserimento del flashback produce implicazioni del tutto inedite rispetto al romanzo.

La narrazione autoriflessiva di Meursault nella pagina di Camus si sviluppa senza scopo apparente, trovando semmai giustificazione nelle dinamiche di conoscenza ed evoluzione interiore del personaggio. È per questo che il lettore segue la storia di Meursault fino all'omicidio dell'arabo con lo stesso atteggiamento che avrebbe probabilmente davanti a una *tranche de vie* naturalista. Quella medesima fabula nel film diventa una deposizione resa in istruttoria da un imputato e quindi come tale esige di essere valutata.

Ora, invece di limitarsi a riferire la dinamica dell'incidente, come fa-

ceva il Meursault del romanzo, citando persone e circostanze salienti della domenica trascorsa dai Masson, il suo omologo del film prende le cose assai alla larga, rivisitando alcuni dei fatti che gli sono successi negli ultimi tempi, dall'arrivo del telegramma dell'ospizio al primo incontro con l'avvocato d'ufficio.

Ci si chiede per quale motivo Meursault ripercorra minutamente tanti avvenimenti – pertinenti e non – invece di limitarsi a uno scarno resoconto di quelli essenziali. In effetti, egli non fa che esporre al giudice istruttore il suo caso. Non una (ri)costruzione, dettata da un fine determinato (come quella del procuratore), ma una pura e semplice successione di fatti, ciascuno dei quali ha la propria rilevanza, indipendentemente dalla relazione che intrattiene – per intenderci – con l'evento delittuoso. Far raccontare a Meursault stesso la propria storia consente a Visconti di caricare di senso non soltanto i fatti per come si svolgono ma per come vengono raccontati dal loro protagonista e mostrare, quindi, la sua natura di *straniero* anche sulla base delle caratteristiche del racconto presentato al giudice istruttore.

Se la rivisitazione di Meursault può essere definita propriamente *assurda*, se il suo intero itinerario di personaggio si presta ad essere interpretato come un lungo viaggio verso la morte, restano da chiarire almeno due punti. Primo, in che misura Meursault è attore consapevole di questo itinerario di conoscenza interiore e apprendimento della propria diversità. Secondo, qual è la posizione dell'autore implicito nei suoi confronti. Per trovare delle risposte a questi nodi problematici cruciali, saltiamo dal *campo* (l'intreccio) al *controcampo* (il/i punto/i di vista).

Si è constatato come Visconti recuperi le tracce di narrazione autoriflessiva presenti nel romanzo, facendo sviluppare retrospettivamente una parte consistente dell'intreccio da una situazione comunicativa interna al testo (il circuito Meursault-giudice istruttore). La narrazione che ne deriva poggia sul dato ineliminabile della presenza fisica del protagonista, ma se scendiamo sul piano concreto della messa in quadro, troviamo Meursault assai più di frequente compromesso nello spazio del profilmico, che co-investito della responsabilità dello sguardo che "genera" il racconto.

Non è, tuttavia, rimanendo al primo livello dell'esperienza, quello strettamente visuale-percettivo trasposto nelle soggettive, che si può misurare la natura irriducibile dello straniero. Occorrerebbe piuttosto spostare il discorso sugli altri tre campi semantici che individuano un punto di vista (il sapere, il sentire e il credere). Sennonché, lungo questo percorso, si incappa fatalmente nelle tracce di un intervento critico superiore. In effetti, fin dalle prime inquadrature lo spettatore viene sollecitato a riconoscere il ruolo e il peso dell'autore implicito nell'economia del racconto, imbattendosi sistematicamente in un procedimento linguistico-espressivo debordante da una prosa cinematografica referenziale,

cioè il carrello ottico. Mi chiedo se, almeno nel caso in questione, lo zoom possa essere considerato come una soggettiva *sui generis* della macchina da presa (e quindi dell'autore implicito).

Partiamo da un dato oggettivo. Su 833 *immagini* rilevate (a fronte di 552 inquadrature)[20], *Lo straniero* conta 85 carrelli ottici (uno ogni dieci immagini), da distinguere in 68 zoom-in e 17 zoom-out.

Vale la pena scendere col sondaggio al livello degli episodi; riscontriamo infatti in alcuni di questi una sensibile incidenza quantitativa. Mi riferisco al capitolo dell'omicidio (20 carrelli ottici), ad alcune fasi dell'istruttoria (6 soltanto nell'interrogatorio del giudice), al processo (23).

Va detto che, almeno in una ventina di casi, la gradualità di apertura/chiusura del campo e un certo indice di movimento interno all'inquadratura consentono un riequilibrio morbido dei valori compositivi dell'immagine. Ma per la quasi totalità dei carrelli ottici in avanti, e mi riferisco soprattutto alle tre zone narrative citate, può tornare utile l'ipotesi più su formulata. È all'interno di queste sequenze che l'autore implicito emerge dalla distanza che ha scelto di mantenere nei confronti della storia, e, proiettandosi visibilmente nel cuore dell'azione, isola scorci, gesti, espressioni.

Oggetto privilegiato di questi drastici spostamenti dell'occhio è proprio il protagonista: ogni momento decisivo del suo itinerario

di costruzione viene invariabilmente accompagnato da questo segno di presenza dell'autore implicito. Perché non immaginare allora che la percezione di artificio, di innaturalità che accompagna ogni carrello ottico, sia sfruttata per spingere lo spettatore ad avvertire a livello subliminale la messa in atto di un *falso movimento*? Un avvicinamento apparente, che non muta la distanza tra colui-che-guarda e lo spazio abitato dagli attori della storia, Meursault in primo luogo.

Possiamo verificare indirettamente il grado di attendibilità di questa ipotesi, tentando di misurare l'incidenza dell'insieme dei movimenti di macchina all'interno del regime di scrittura generale del film, rispetto a quella accertata per gli zoom.

Su 552 inquadrature complessive, 200 (più di una su tre) possono essere definite "mobili", nel senso che registrano movimenti del quadro. All'interno di questa cifra, piuttosto rari sono i carrelli, semplici (10) e combinati (25). Quanto alle panoramiche, presenti in 163 inquadrature, si tratta in prevalenza di aggiustamenti del quadro (in 93 casi).

Spostandoci sul terreno delle sequenze, salta agli occhi subito un'evidente soluzione di continuità fra il blocco I-XLVII che termina con l'omicidio dell'arabo e il secondo XLVIII-LXIII. È infatti nel primo blocco che sono concentrati tutti i carrelli e anche la maggior parte delle panoramiche non d'assestamento (più di due su tre).

Un'ulteriore osservazione sui carrelli: se distinguiamo tra movimenti "mimetici" (a seguire o a precedere l'azione), e movimenti "diegetici" in senso stretto (traiettorie immediatamente percepibili come atti di scrittura), si noterà che la maggiore frequenza di questi ultimi si registra all'interno di sequenze rilevanti ai fini della caratterizzazione dei personaggi, più che sul piano dell'intreccio. Penso in particolare alla cena in camera di Raimondo, alla passeggiata di Maria e Meursault sulla banchina del porto, alla colazione dei due prima dello scoppio della lite da Raimondo. Ci troviamo in una zona narrativa che mette in circolo indizi e dati preziosi sul conto degli attori della vicenda, ed ecco allora che l'autore implicito li raccoglie fenomenologicamente, per così dire scendendo nello spazio d'esistenza dei personaggi, incrociandone i percorsi, scoprendone dall'interno le ragioni.

Nella fase culminante del processo poi, mentre il procuratore generale tira le conclusioni della requisitoria, in cui ha delineato la logica necessaria degli atti e dei comportamenti di Meursault, la cinepresa si spinge di nuovo nel cuore della scena (inq. 492), ma il gesto dell'autore implicito assume un valore opposto. Dalla costruzione di una "impressione di realtà" funzionale alla condivisione di un'esperienza di vita, alla dimostrazione flagrante che il rovesciamento di essa in chiave mostruosa messo in atto dal pubblico ministero ha avuto successo: l'evidenza del simulacro retorico ha annientato la sfuggente verità di un'esistenza. Non

c'è un volto, fra i molti passati in rassegna dallo sguardo dell'autore implicito, che non sia puntato sul rappresentante dell'accusa: persino i testimoni a discarico di Meursault sembrano soggiogati dal fascino di un verbo che tutto riconduce ad unità.

Attraversare fisicamente, raggiungere otticamente: gesti speculari di una prossemica dello sguardo, che va verificata sul suo territorio concreto, in questo caso lo spazio filmico.

Nella seconda parte del romanzo, l'azione si trasferiva da un luogo fisico condivisibile da parte del lettore in virtù dei deittici, dei riferimenti topografici, delle descrizioni che gli davano corpo e realtà (Algeri), a uno spazio interiore, la scena mentale del protagonista, teatro di scoperte e scelte decisive. Nel film, come si è detto, l'equilibrio generale è alterato dall'inserimento di due soluzioni strutturali, cioè il flashback e l'eliminazione di buona parte delle divagazioni e avventure mentali del protagonista, durante il periodo di detenzione preventiva e dopo la condanna. Ciononostante, le stazioni della via crucis di Meursault rimangono le stesse e così gli spazi attraversati. Rimane da accertare più in generale quale ruolo venga assegnato all'ambiente, quanto incida in particolare la presenza di Algeri nella dinamica dell'azione, a prescindere dal grado di accuratezza nella ricostruzione storica che si rivela estrema, come sempre nel cinema viscontiano[21].

Il grado di pregnanza simbolica di un contesto ambientale può essere agevolmente misurato sulla base di due ordini di scelte linguistiche, una concernente la messa in quadro, l'altra il sonoro. Entrambi poggiano sull'antitesi chiuso/aperto. Dietro questa opzione di fondo si nasconde in effetti una delle cifre costitutive del simulacro di realtà che si vuole presentare, cioè l'equilibrio tra *eventi* ed *esistenti*.

Determinano concretamente il primo ambito tutte quelle scelte che incidono sulla definizione dell'ampiezza dell'inquadratura (campi e piani) e sulla sua leggibilità (obiettivi, messa a fuoco, grado di staticità/immobilità dell'immagine).

Veniamo a degli esempi. Nella prima parte de *Lo straniero*, ci sono alcune sequenze che vibrano di un flagrante senso della sineddoche, in cui si avverte una sorta di "pressione" dell'ambiente contro i margini del quadro, come se la vita della città volesse debordare ed invadere lo schermo. La vita delle persone anonime che affollano il palazzo di giustizia, gli stabilimenti balneari del porto, il piazzale antistante l'ufficio della ditta Schiaffino, la strada di Meursault – che poi è la rue de Lyon dove abitava lo stesso Camus.

Si tratta di sequenze che alternano campi medi e lunghi, girate con una scelta di fuoco che consente la lettura integrale dell'immagine, disposte in serie dal respiro sintattico disteso. Ma c'è un altro fattore senza il quale non sarebbe possibile dar vita a una "impressione di realtà" così efficace: il ricorso costante alla presa diretta. È il secondo ambito più su evocato.

La pista audio del film si presenta come un complesso *mélange* di sonorità riconducibili a corpi, oggetti ed ambienti, non tutte suscettibili di essere inventariate sotto il segno del realismo. Penso in particolare a due presenze sonore ricorrenti che infestano la zona d'ombra del fuori campo, soppiantando progressivamente gli echi di vita provenienti dalla città e dalla sua gente. Entrambe sono riconducibili all'altra *phoné* di Algeri, quella segreta, oscura, senza volto: *les Arabes* del romanzo.

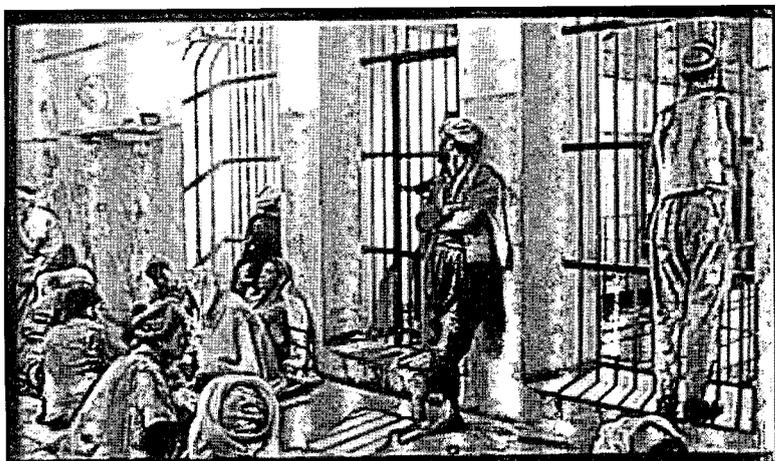
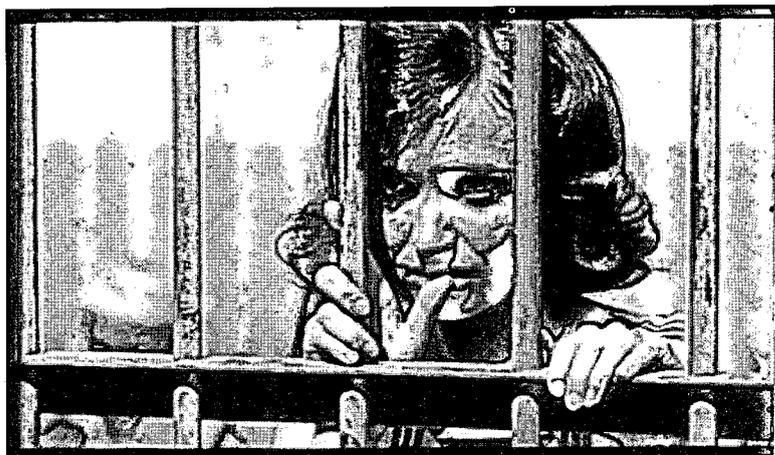
Penso al richiamo del *muezzin* che compare la prima volta al termine della macrosequenza domenicale al balcone, insinuando nello splendido campionario di frammenti di vita *pied-noir* appena visto, una venatura sommessa e accorata di sofferenza. La seconda presenza si materializza in un oggetto (il flauto a tre note) e un corpo (un amico del fratello di Yasmina), quando Raimondo e Meursault raggiungono gli arabi presso la sorgente. Quello stesso strumento lo ritroviamo poco dopo fra le mani del ragazzo dall'aria triste, che rivolge la parola a Meursault durante la sua prima notte in carcere, mentre dall'oscurità della notte riemerge in lontananza il *muezzin*. D'ora in avanti, soltanto questi due suoni attraversano il silenzio della prigione per arrivare fino a Meursault.

Proprio a partire dall'episodio della prima notte in carcere – che secondo l'ordine della fabula apre la seconda parte del romanzo – il sonoro si carica di risonanze simboliche nuove, registrando soprattutto i fantasmi acustici del personaggio principale. È un ripiegamento assai sensibile dalla fenomenologia delle cose al chiuso mondo dell'Io, dall'eterogeneità caotica del reale al dominio esclusivo di alcune voci interiori.

Un'evoluzione analoga si ha, come detto, al livello della messa in quadro, a proposito dei movimenti di macchina. Dopo la sequenza dell'omicidio, non si verificano più attraversamenti reali della scena: lo sguardo dell'autore implicito sembra perdere improvvisamente ogni consistenza fisica, nello stesso momento in cui quello del protagonista si eclissa dalle cose e il suo stesso udito non fa che restituirgli l'eco dei propri pensieri ossessivi. Ecco allora che lo spazio si richiude sull'io-narrante. Dopo l'assassinio, Meursault non è più l'uomo d'Algeri, un *pied-noir* che vive intensamente del rapporto con la sua terra, il mare, il sole. Diventa quello che già è, il protagonista-antagonista del mito dell'assurdo.

Certo, il Meursault del film non può essere confuso col personaggio del romanzo, meno che mai con quello prefigurato da Visconti nelle sue dichiarazioni. Nessun individuo anonimo può varcare la soglia di un set cinematografico, restando tale. Passando dalla pagina letteraria allo spazio del profilmico, ciascun personaggio precipita inevitabilmente dall'eterea realtà dell'immaginario in un corpo in carne ed ossa.

In questo caso il salto è quanto di più brusco si possa concepire: il Meursault originario è una creatura trasparente, (ri)costruibile in modo più o meno arbitrario a partire dal racconto e dalle sue dinamiche di rela-

zione con gli altri personaggi. Il Meursault che Visconti e Cecchi d'Amico immaginano in fase di sceneggiatura esibisce un'identità anagrafica ordinaria: nome proprio (*Arthur*-Albert-Jean), luogo (*Algeri*) e data di nascita (scelta assai tribolata: *1903*-1910-1912-1919-1912-1933). Il Meursault che lo spettatore del '67 vede avanzare lungo i corridoi del palazzo di giustizia di Algeri, ha già attraversato, sotto altre vesti, due decenni di cinema e teatro italiano, diventando "un nome sopra il titolo".

L'entrata in scena di Marcello Mastroianni (al posto del prescelto Alain Delon) deve aver verosimilmente condizionato Visconti, portandolo a rafforzare alcune linee di tendenza già emerse nella caratterizzazione del ruolo principale. Mi riferisco ai tagli apportati alla sceneggiatura, nel capitolo dei «pensieri da prigioniero» e in misura minore in quello finale (tolto dai monologhi ogni riferimento alla grazia).

Sono gli ultimi ritocchi apportati a una lenta operazione di erosione degli equilibri interni del romanzo. A svanire è buona parte di quei "tempi morti" che contribuivano a dare spessore di realtà e ambiguità al personaggio di Meursault. Solo in parte l'invenzione del flashback compensa questo deficit. Lo spettatore infatti, spinto dal citato sguardo in macchina conclusivo a ripercorrere l'intera vicenda per cogliere il senso di quelle parole enigmatiche, trova poi sulla propria strada due ostacoli pressoché insormontabili.

Da un lato, l'*ovvietà* (nel senso barthesiano di chiarezza debordante) della parabola assurda, una volta decurtata di tutti quei passaggi che nel romanzo alludono prepotentemente alla coazione a ripetere (il dominio dell'abitudine sulle vite di Meursault e della madre) e all'istinto di autodistruzione (il filo rosso che lega le due morti avvenute e la rinuncia alla grazia, che prelude all'esecuzione del protagonista); dall'altro, lo stesso percorso dell'autore implicito, che, una volta costruito un perfetto luogo dei possibili nella Algeri degli ultimi anni '30, dopo avervi immerso gli attori del romanzo, sembra abbandonarli al loro destino, tradendo, nei suoi fulminei spostamenti ottici, l'impotenza ad avvicinarsi compiutamente a quel grumo di verità del dramma in cui storia e mito, odio e assurdo vengono a coincidere.

Lo straniero rimane così un "luogo" narrativo che si può percorrere soltanto una volta lungo la direzione stabilita. Questo perché nel corso dell'itinerario speculare di io-narrante e spettatore non si registra, in parallelo, un progresso di intelligenza critica, di costruzione del senso, ma semplicemente la trasmissione di una chiave di lettura preesistente, condizionata dalle incrostazioni della storia e della critica letteraria: l'assurdo di Camus.

Nel corso della sua attività cinematografica, Visconti si è sempre riservato dei margini di libertà estrema rispetto alle fonti letterarie prescelte, tanto da ricorrere spesso a consistenti prelievi testuali per poi negarne l'origine (*The Postman Always Rings Twice* di James Cain per *Ossessione*, *I Malavoglia* per *La terra trema*, due novelle di Camillo Boito e Maupas-

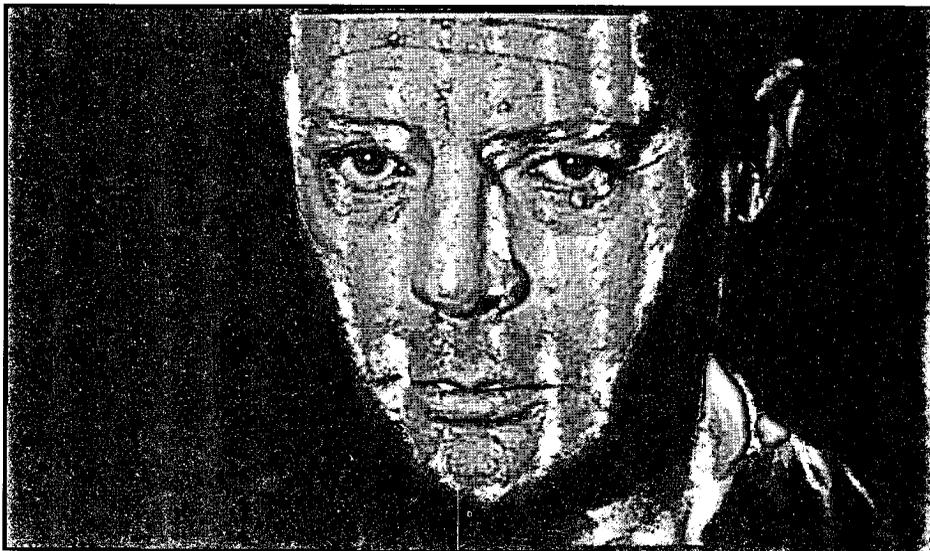
sant per *Senso* e *Il lavoro*, vari racconti di Testori per *Rocco e i suoi fratelli*), altre volte operando una trasposizione intimamente aderente allo spirito e alla forma (è quanto si verifica ne *Il Gattopardo*, da Tomasi di Lampedusa e in *Morte a Venezia*, da Mann). L'imposizione, nel caso de *Lo straniero*, di un "rispetto" letterale se non della struttura, dell'articolazione evenemenziale del romanzo, ha costretto il cineasta Visconti ad indossare i panni del *metteur-en-scène*, in una prospettiva ben più limitante di quella a disposizione del Visconti autore di regie liriche.

Il complesso investimento simbolico messo in atto sui codici del sonoro e alcune intuizioni – peraltro quasi subliminali – sul versante della messa in quadro[22], sembrano aprire un varco sul film che *Lo straniero* avrebbe potuto essere e non è stato. Eppure, quando si pensa all'*altro film*, a quello che gli eredi di Camus e la produzione hanno impedito prendesse concretamente forma, non si può fare a meno di dubitare della sua effettiva paternità. Certo, Visconti ha parlato in varie occasioni di uno *Straniero* da rileggersi col senno di poi, a partire dalle sentenze scritte dalla storia in Algeria, ma è stato di fatto Georges Conchon a farsi carico di impostare e sviluppare operativamente quest'intuizione, raccordandola con il livello astorico del mito.

La chiave scelta dallo sceneggiatore francese esasperava la diversità dello *straniero*, chiamandolo fuori da ogni equivoca condizione di anonimato, col recuperare umori nietzschiani e gidiani prossimi al primo Mersault. La sfida lanciata dal personaggio veniva, da un lato, a scontrarsi con la difesa delle idee e dei valori assoluti incarnata dai rappresentanti della giustizia (terrena e divina), dall'altro con la storia intesa come processo lineare che capitalizza deterministicamente ogni suo avvenimento. Il gesto omicida di Meursault era visto come un sasso scagliato contro il cielo che ricadeva moltiplicato a distanza di alcuni decenni sul capo dei francesi d'Algeria.

Il regista da parte sua ha "indossato" per qualche tempo questa interpretazione, senza però mai appropriarsene completamente. Nelle sue dichiarazioni si legge un sovraccarico di intenzioni forse sospetto: Meursault appare allo stesso tempo come un uomo *normale*, amante della vita e della verità, e il campione dell'assurdo camusiano, l'archetipo del francese d'Algeria con tutte le sue paure ataviche, e il precursore di certo ribellismo giovanile serpeggiante nella società borghese occidentale...

Ci si è interrogati spesso sul perché Visconti abbia voluto così fortemente realizzare un film da *L'étranger*, opera lontana dal suo mondo personale di artista e per di più necessariamente "compiuta" come un classico della letteratura di questo secolo. Affascinato dalle contraddizioni del personaggio di Meursault, Visconti forse intuì oscuramente quanto Camus aveva investito in termini di travaglio personale su questa parabola esemplare, esponendosi nella propria natura di uomo e scrittore, dilaniato da due tensioni irriducibili. Da un lato l'attrazione per la vita sociale, l'impe-

gno nella rivolta immanente; dall'altro, la tentazione dell'isolamento, fino ad annullarsi in una natura immota e pre-umana: il dilemma *solitaire/solidaire* così vivo fino agli ultimi racconti di *L'exil et le royaume*[23].

Visconti dal canto suo, nell'ambito della produzione teatrale e soprattutto cinematografica, esprime in termini assai evidenti una non dissimile lacerazione esistenziale, tra la consapevolezza delle ragioni materialistiche della storia, e l'abbandono ai fantasmi di piacere e morte dell'Io, ma di rado le due spinte riescono a trovare un punto d'equilibrio fertile, perché sorretto da un attento lavoro di autocoscienza. Penso sicuramente a *La terra trema, Senso, Rocco e i suoi fratelli, Il lavoro*[24]. Non è questo il caso de *Lo straniero.*

Lo schermo dei fatti d'Algeria e persino le censure intervenute durante la fase di sceneggiatura non mutano il problema di fondo. È nel buio della cella di Meursault che odio e assurdo, storia e antistoria, si pacificano attraverso il cedimento alla pulsione di morte: occorreva riscattare quest'oscurità, questa contraddizione che era anche la propria, mettersi in gioco attraverso il personaggio per risollevarsi con una coscienza più profonda e scaltrita dei propri limiti. In realtà, la distanza che avvertiamo nel film, il falso movimento compiuto nei confronti degli attori e del teatro della vicenda raccontata, non rappresenta un gesto critico, di straniamento dal mito, ma rimane al contrario il riconoscimento dell'impotenza a leggervi attraverso. Al buio si svolgono le ultime scelte di Meursault, nel buio fisico (la luce che penetra dall'unica finestra è assorbita dalle pareti tinteggiate di nero), nel buio del racconto (durante una sua ellissi): accompagnandolo per mano alla ghigliottina, Visconti si proietta nel personaggio, vittima inutile (non così

Camus) delle proprie contraddizioni di autore, e si lascia morire con lui. Al di qua dell'odio, della storia come conflitto insanabile. Al di qua dell'assurdo, della coscienza lucida del limite. In terra di *'al-jaza'ir*[25], nelle *isole* (*les îles, l'exil...*) dove «tutto viene dato per essere tolto»[26].

1. Albert Camus, *Le mythe de Sisyphe*, Gallimard, Paris, 1943 (trad. it. *Il mito di Sisifo*, Bompiani, Milano, 1947).
2. Jean-Paul Sartre, *Explication de L'étranger*, «Les Cahiers du Sud», XXX, 253, febbraio 1943, pp. 189-206; ristampato in *Situations I*, Gallimard, Paris, 1947, pp. 99-121.
3. Albert Camus, *Il mito di Sisifo*, *cit.*, p. 718.
4. Cfr. Matteo 25, 14-30; Luca 19, 11-27.
5. Albert Camus, *L'homme révolté*, Gallimard, Paris, 1951 (trad. it. *L'uomo in rivolta*, Bompiani, Milano, 1957).
6. Albert Camus, *L'étranger*, Gallimard, Paris, 1942, I[a] ed., pp. 185-186. «Pour la première fois depuis bien longtemps, j'ai pensé à maman. Il m'a semblé que je comprenais pourquoi à la fin d'une vie elle avait pris un "fiancé", pourquoi elle avait joué à recommencer. [...] Je m'ouvrais pour la première fois à la tendre indifférence du monde. De l'éprouver si pareil à moi, si fraternel enfin, j'ai senti que j'avais été heureux, et que je l'étais encore».
7. *Id.*, p. 129. «Tous me regardaient: j'ai compris que c'étaient les jurés. [...] Je n'ai eu qu'une impression: j'étais devant une banquette de tramway et tous ces voyageurs anonymes épiaient le nouvel arrivant pour en apercevoir les ridicules».
8. Albert Camus, *Noces*, Charlot, Alger, 1939 (trad it. in Albert Camus, *Saggi letterari*, Bompiani, Milano, 1959).
9. L'operazione che Camus compie ne *L'étranger* può essere accostata a quella tentata quasi trent'anni dopo, in modo ben più esplicito ma senza seguito, da Pier Paolo Pasolini ne *La sequenza del fiore di carta* (ep. di *Amore e rabbia*, 1968). Meursault come Ninetto. Entrambi vengono sacrificati perché in questo secolo, che ha precipitato ogni uomo nella Storia, non v'è colpa più grave dell'innocenza.
10. *«Lo straniero» fa paura a Visconti*, a cura di Nello Ajello, «L'Espresso», XI, 45, 7 novembre 1965, pp. 15-19.
11. *Sicilia amara*, a cura di G. [Gioacchino Tomasi Lanza], «L'Ora», Palermo, 28 settembre 1962.
12. Per inciso va ricordato che da questa iniziativa avrebbe avuto origine *La battaglia di Algeri* di Gillo Pontecorvo.
13. *Intervista con Luchino Visconti*, a cura di Adriano Aprà, Jean-André Fieschi, Maurizio Ponzi, André Téchiné, «Filmcritica», XVI, 159-160, agosto-settembre 1965, pp. 437-443.
14. Georges Conchon (Saint-Avit, Puy-de-Dôme, 1925 – Parigi, 1990), romanziere e sceneggiatore. Fattosi notare già a 28 anni con *Les grandes lessives* (1953), conquista rapidamente i favori della critica letteraria, aggiudicandosi premi prestigiosi come il Fénéon nel '56 per *Les honneurs de la guerre* e il Goncourt nel '64 per *L'état sauvage*. Esordisce nel cinema nel '67, adattando il suo *Les honneurs* per *L'horizon* di Jacques Rouffio, regista con cui collabora anche per *Sept morts sur ordonnance* (1976) e *Le sucre*, da un suo romanzo (1976). Altro cineasta privilegiato da Conchon è Francis Girod, autore di *L'état sauvage* (1978, dal romanzo omonimo) e *La banquiere* (1980). Nel 1976 scrive per Jean-Jacques Annaud *La victoire en chantant* (o *Noirs et blancs en couleurs*), Oscar come migliore film straniero.
15. Emmanuel Roblès (Orano, 1914). Debutta nel giornalismo, fonda con Camus la rivista «Rivages», si dedica parimenti alla narrativa, al teatro e alla poesia. All'inizio del '56, figura tra i principali animatori della Fédérations des Libéraux d'Alger, nata sulla scorta dell'iniziativa di Camus per una "tregua civile". Fra i romanzi da ricordare *Les hauters de la ville*, 1948; *Cela s'appelle*

l'aurore, 1952; *Le Vesuve*, 1961; *Saison violente*, 1974; fra i drammi: *Monserrat*, 1949; *La vérité est morte*, 1952; *Plaidoyer pour un rebelle-Mer libre*, 1965.

16. Cito alcune situazioni. Durante la macro-sequenza del processo il presidente interroga Meursault sui motivi che lo spinsero a ricoverare la madre: mentre l'accusato risponde (in *voice over*), ripercorriamo le strade dei sobborghi e di Bab El Oued, rivedendo visi e corpi noti, alle prese con le occupazioni d'ogni giorno (seq. 62) – Un giovane arabo siede ai piedi di un ulivo e spazia con lo sguardo lungo la campagna di Marengo: sul panorama si sovrappone la voce del direttore dell'ospizio che rilascia la propria deposizione (seq. 63) – Masson gioca a biliardo nel suo locale e infila una serie incredibile di colpi vincenti: tutto torna, come nella verità che emerge dall'interrogatorio del portiere, ancora fuori campo (seq. 64) – Vediamo finalmente il pretorio, dove Pérez è condotto via fra le risate del pubblico (seq. 65) – Sulle banchine del porto, gli impiegati europei da un lato, gli scaricatori arabi dall'altro, si riposano durante la pausa di mezzogiorno (seq. 66). Più avanti ancora, lo sguardo si alza sui *djebels* e scopre due ragazzetti arabi smunti, che portano un gregge di capre al pascolo (seq. 68) – Ai confini del deserto, un reggimento della Legione straniera avanza lungo una pista segnata, mentre il procuratore sferra il suo atto d'accusa contro Meursault e i nostri occhi vengono inondati dalla luce del sole (seq. 69) – Pure voci contro l'abbagliante sfera di fuoco, il presidente domanda e l'imputato risponde: la causa di tutto è il sole (seq. 70).

17. Cito dalla sceneggiatura in questione:
[Scena 3] Cellule de la prison - intérieur/jour
[...] L'avocat s'ajuste le col amidonné, s'éclaircit la voix puis dit avec une grande emphase qui met en évidence le ton nasal de sa voix:
Avocat: «Eh bien, entrons dans le vif du sujet».
Un son très strident comme celui d'une voix enregistrée sur un disque qui tourne à toute vitesse, et une lumière blanche portée jusqu'à l'incandescence qui efface d'un coup l'image de l'avocat assis sur le lit du prisonnier.

[Scene 4-41: il flashback]

[Scena 42] Cellule d'isolement et corridor devant cellule - intérieur/jour
[...] Voix avocat défenseur off: «Alors, entrons dans le vif du sujet».

18. Cito dalla sceneggiatura da me desunta in questa occasione:
seq. IB. *Ufficio del giudice istruttore. Interno pomeriggio.*
[...] 6. P.A. del giudice che si avvicina alla scrivania incrociando le mani sul tavolo. Comincia a parlare a testa bassa, rivolgendosi fuori campo a destra dell'inquadratura.
Ha già pensato a sceglìersi un avvocato?
7. Controcampo dall'alto (pros. 5). P.A. di Meursault che risponde guardando fuori campo a sinistra dell'inquadratura e allargando appena le braccia.
No, non credo sia necessario.
8. Controcampo (pros. 6) P.A. del giudice che chiude il fascicolo aperto davanti a lui e chiede, tornando a raccogliere le mani:
Perché?
9. Controcampo (pros. 7) di Meursault che si sporge avanti, protendendo appena la mano destra aperta. Parte uno zoom-in che stringe sul suo P.P.
Perché il mio caso... è talmente semplice.

19. Ancora dalla medesima sceneggiatura:
seq. L. *Ufficio del giudice istruttore. Interno pomeriggio.*
321. C.M. L'inquadratura è limitata a sinistra dalla porta, a destra da un casellario. Meursault è seduto (M.F. in fondo a destra dell'inquadratura) davanti alla scrivania del giudice, gli occhi rivolti in basso. Il giudice è in piedi al centro dell'inquadratura, fra la porta e l'attaccapanni da muro. Si rivolge a Meursault, i pollici infilati tra giacca e gilet. Parte uno zoom-in che stringe sulla sua M.F.
Voleva bene a sua madre?

20. Per la definizione di *immagine* o *sottoinquadratura*, cfr. Francesco Casetti, Federico Di Chio, *Analisi del film*, Bompiani, Milano, 1990, p. 31. I due autori chiamano *immagini*: «[...] quelle porzioni di ripresa che si presentano come uniformi circa i modi di rappresentazione: quei diversi segmenti omogenei per il punto di vista scelto, per la natura e le forme dello spazio rappresentato, per la distanza degli oggetti inquadrati, per il tempo della messa in scena».

21. Cfr. il resoconto delle settimane di sopralluoghi, stilato dallo stesso regista: Luchino Visconti, *Lo straniero*, «L'Europeo», XXIII, 7, 16 febbraio 1967.

22. Penso per esempio ai due movimenti di macchina speculari (inq. 201: panoramica sinistra/destra; inq. 209: zoom-out + pa-

noramica destra/sinistra e alto/basso) che chiudono in una perfetta *Ringkomposition* l'episodio della telefonata di Raimondo in ufficio. La macrosequenza si apre e termina col medesimo quadro d'insieme del magazzino: in funzione di "figure", tre portatori arabi che mangiano, seduti in pose plastiche. Una presenza muta, discreta, inquietante.

23. Albert Camus, *L'exil et le royaume*, Gallimard, Paris, 1957 (trad. it. *La caduta, l'esilio e il regno*, Bompiani, Milano, 1958).

24. Cfr. Lino Micciché, *Visconti e il neorealismo*, Marsilio, Venezia, 1990, pp. 152-153, 186.

25. Sembra che il nome Algeria in arabo, *'al-jaza'ir*, derivi dal plurale di *jazira*, che significa appunto *isola*. Cfr. il glossario in appendice di *Storia dell'Africa e del vicino Oriente*, a cura di Alessandro Triulzi con la collaborazione di Guido Valabrega e Anna Bozzo, La Nuova Italia, Firenze, 1979.

26. La definizione di Camus è tratta dalla prosa *L'estate di Algeri*, contenuta nella silloge *Nozze* (in originale *Noces*, *cit.*).

Lo straniero

Regia: Luchino Visconti; *aiuti alla regia*: Rinaldo Ricci, Albino Cocco; *sceneggiatura*: Suso Cecchi d'Amico, Georges Conchon, Luchino Visconti (dal romanzo di Albert Camus, Ed. Gallimard, Parigi. Edito in Italia da Bompiani); *revisione della sceneggiatura*: Emmanuel Roblès; *direttore della fotografia* (Technicolor, 1:1.75): Giuseppe Rotunno; *operatori alla macchina*: Giuseppe Maccari, Mario Capriotti; *assistenti operatore*: Giuseppe De Biase, Gino Conversi, Otello Spila, Piero Servo; *fonico presa diretta*: Vittorio Trentino; *fonico mixage*: Emilio Rosa; *architetto*: Mario Garbuglia; *aiuto architetto*: Ferdinando Giovannoni; *vestiti e ambientazione*: Piero Tosi; *aiuti costumista*: Cesare Rovatti, Giuliana Serano (abbigliamento di Mastroianni di Piattelli-Spinola, vestiti di Annamode, parrucche Rocchetti); *truccatore*: Giuseppe Banchelli; *aiuto truccatore*: Mario Banchelli; *parrucchiere*: Salvatore Cotroneo; *musiche*: Piero Piccioni; *direttore d'orchestra*: Bruno Nicolai (Edizioni musicali Generalmusic); *montaggio*: Ruggero Mastroianni; *assistente al montaggio*: Lea Mazzocchi.

Interpreti: Marcello Mastroianni (*Meursault*), Anna Karina (*Marie Cardona*), Bernard Blier (*avvocato difensore*), Pierre Bertin (*presidente del tribunale*), Jacques Herlin (*direttore dell'ospizio*), Alfred Adam (*pubblico ministero*), Angela Luce (*madame Masson*), Mimmo Palmara (*Masson*), Jean-Pierre Zola (*direttore dell'ufficio*), Joseph Marechal (*Salamano*), Vittorio Duse (*un avvocato*), Mohamed Cheritel, Brahim Hajadj, Saada Rahlem (*arabi*), Marc Laurent (*Emanuele*), Paolo Herzl (*secondino*), Jacques Monod, Valentino Macchi, con la partecipazione di Bruno Cremer (*il cappellano*), con Georges Geret (*Raymond*) e con Georges Wilson (*giudice istruttore*).

Produzione: Dino De Laurentiis per la Dino De Laurentiis S.p.A (Roma), Pietro Notarianni per Master Film (Roma), Marianne Film (Parigi), Casbah Film (Algeri); *organizzatore generale*: Alfredo De Laurentiis; *ispettore di produzione*: Carlo Bartolini; *amministratore*: Fausto Lupi; *origine*: Italia-Francia, 1967.

Distribuzione: Euro International Film; *nulla osta*: n. 49930 del 23-9-1967, m. 3130; *durata*: 104'; *festival*: Venezia, 1967; *prima nazionale*: 14 ottobre 1967.

Doppiaggio eseguito dalla CDC, sotto la direzione di Mario Maldesi. Suono della International Recording Studios (Westrex Sound System).

Esterni girati ad Algeri e dintorni.

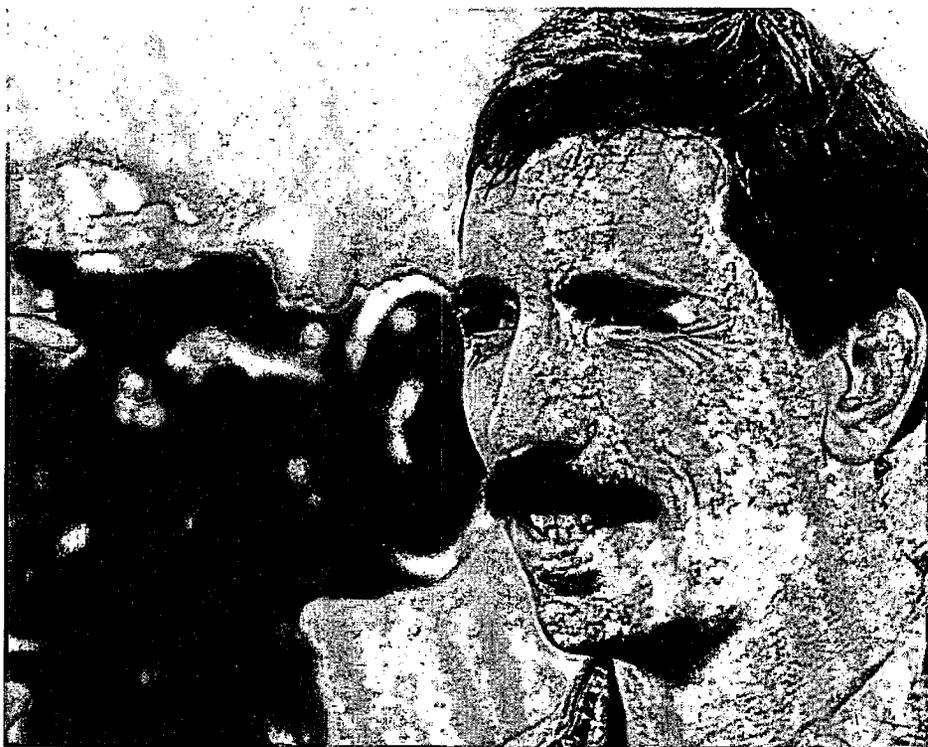
Tahmineh Normatova ne *Il silenzio* di Mohsen Makhmalbaf

Mohsen Makhmalbaf: un cinema di poesia

IL 24 novembre 1998 Mohsen Makhmalbaf ha presentato agli allievi della Scuola Nazionale di Cinema *Il silenzio*, suo ultimo film. Al termine della proiezione il regista ha risposto alle domande degli studenti. Ne è emerso un quadro complessivo del cammino intrapreso da uno dei maggiori esponenti del cinema iraniano, oltre che della attuale situazione cinematografica in quel paese*.

LINO MICCICHÉ, PRESIDENTE DELLA SCUOLA NAZIONALE DI CINEMA. *Il nostro ospite, Mohsen Makhmalbaf, viene da una cinematografia lontana, non tanto geograficamente, quanto culturalmente: lontana, cioè, dalle nostre assuefazioni al cinema, dalle nostre abitudini, dalle nostre mode filmiche. Una cinematografia che si fa anche con il sudore e con la pazienza, e più con l'apporto personale che con i grandi capitali. Una cinematografia dove tutti gli autori credono in quello che fanno e cercano di realizzare film che parlino in qualche modo alle coscienze. Se è vero, e forse è vero, che c'è, oggi, un cinema dell'impressione, non bisogna dimenticare l'esistenza di un cinema della riflessione e, certamente, il cinema iraniano è, e vuole essere, proprio un cinema della riflessione. Makhmalbaf, forse non tutti lo sanno, ha girato quindici film, dunque opera nel cinema iraniano da molti anni. Anche la figlia, Samira, ha precocemente esordito, a diciott'anni, e il suo film* La mela *è già stato presentato a numerosi festival tra cui quelli di Torino, Venezia e Cannes. Con il nostro regista potrete avere uno scambio di idee non solo sul film che avete visto questa mattina, non solo sul cinema iraniano, ma anche sul modo con cui in Iran si impara il cinema. Dai suoi stessi film, d'altronde, c'è molto da imparare, non solo per chi, come voi, sta studiando il cinema, ma anche per chi, come me, lo osserva. Credo sia doveroso ringraziare Makhmalbaf per essere qui. Personalmente vorrei ringraziarlo per essere autore di uno di*

---

*Riprendiamo qui la tradizionale pubblicazione dei seminari e incontri degli allievi con i cineasti italiani e stranieri, che, negli anni passati, ha costituito uno degli elementi di maggiore interesse della nostra rivista.

Mohsen Makhmalbaf

quei film che ridanno fiducia nella purezza del mezzo cinematografico e nella sua straordinarietà, insomma nella possibilità di fare un cinema depurato da lenocini e da compromessi, un cinema di poesia.

MOHSEN MAKHMALBAF. Grazie. Sono contento di essere qui anche perché il mio sogno è sempre stato quello di frequentare una scuola di cinema, ma non mi è stato possibile in passato. Ora, che sempre più di frequente vengo invitato a parlare con studenti di cinema, penso che, in qualche modo, il mio sogno si sia avverato: alla fine anch'io, in una maniera o nell'altra, sono riuscito a "passare" attraverso la scuola. Vorrei evitare di fare un comizio, quindi mi piacerebbe rispondere alle vostre curiosità, alle vostre domande.

Vorrei conoscere la sua storia, il cammino intrapreso per arrivare al cinema.

Mi chiamo Mohsen Makhmalbaf, ho fatto fino a ora quindici lungometraggi e tre corti. Ho pubblicato ventisei libri di racconti. Ho montato una ventina di film, di cui sette-otto di altri autori. I film che ho girato sono diversi l'uno dall'altro e, se ne vedrete tre o quattro insieme, ve ne renderete conto. Ho indagato su vari territori, ora facendo film realisti,

ora surrealisti e di fantasia; ho girato film minimalisti con pochissimi attori e in pochi luoghi dal vero, oppure film con molte comparse, assai più complessi. Come ho già detto, non ho frequentato una scuola di cinema e ora vi spiego perché. Quando ero molto giovane, a quindici anni, ero un militante rivoluzionario; a diciassette sono stato arrestato e ho trascorso quattro anni in prigione. La fine della mia reclusione ha coinciso con quella che viene chiamata la rivoluzione iraniana. È stato allora che mi sono reso conto che il percorso politico si era un po' esaurito, e che se si voleva ottenere uno sviluppo del nostro popolo bisognava lavorare più sulla cultura che sulla politica, perché la politica sposta i poteri, mentre la cultura sposta l'intelligenza. Quando ho cominciato a fare cinema avevo visto solamente trenta o quaranta film perché provenivo da una famiglia molto religiosa, per la quale ascoltare musica e andare al cinema era peccato. In carcere, poi, non avevo avuto modo di vedere film, ma in compenso avevo letto molto sul cinema. Lo dimostrano i miei primi film, che sono quasi dei romanzi illustrati. Si può dire che ho cominciato a girare film prima di imparare a fare il cinema. C'è una poesia iraniana che dice: «Inizia la strada e la strada stessa ti insegnerà il percorso».

Qual è la situazione attuale del cinema iraniano?

Gli abitanti dell'Iran sono 70 milioni, sono pressoché raddoppiati dopo la rivoluzione; prima erano circa 35 milioni. Oggi la metà della popolazione è sotto i vent'anni; ed è proprio la "giovinezza" della nostra società uno dei motivi per cui il clima politico è sempre molto effervescente: per ogni cosa si scatenano subito manifestazioni, forse anche un po' eccessive. Se vi è capitato di vedere film iraniani, avrete notato che spesso ci sono bambini come protagonisti: dipende dal fatto che la maggior parte del pubblico è composta da giovani e bambini. Se paragoniamo la società iraniana con quella austriaca o italiana, ci rendiamo conto di questa grande differenza di età.

Il cinema iraniano ha quasi 70 anni, perché è nato ai tempi dello Scià. Attualmente si producono 70 film l'anno. Avrete notato la coincidenza sul 70: abbiamo 70.000 spettatori, da 70 anni c'è il cinema e si producono 70 film annui!

In Iran ci sono tre tipi di produzione: il primo si limita a fare il verso al cinema hollywoodiano, ma in maniera molto debole; il secondo è rappresentato da film di pura propaganda, sulle politiche del giorno del governo, e il terzo, infine, può essere definito cinema d'arte. Ci sono quattro scuole di cinema: una è legata alla televisione, un'altra all'Università, la terza al ministero della Cultura, la quarta è l'Istituto per il Cinema Giovane, ha sedi in tutto il paese e finanzia cortometraggi di giovani autori, in ogni città. Curiosamente il 99% dei registi iraniani non è uscito da queste istituzioni. La maggior parte delle persone che hanno frequentato

scuole di cinema non si sono dedicate alla regia, ma hanno continuato a lavorare all'interno di queste strutture. I grandi registi o i grandi direttori della fotografia non hanno tempo di insegnare: di solito sono coloro che non hanno successo a scegliere la strada dell'insegnamento. Uno dei metodi che ha dato maggiori risultati per emergere in questo mestiere è stato quello dell'assistentato: stare, cioè, accanto a un maestro e percorrere insieme la strada, assistere e imparare. Questa è, a grandi linee, la situazione generale dell'Iran per quanto riguarda il cinema.

È possibile vedere film stranieri in Iran?

Dopo la rivoluzione è accaduta una cosa fondamentale: l'importazione dei film occidentali è diventata una prerogativa del governo che ha cominciato a decidere cosa poteva circolare in Iran, e quando. Prima i distributori avevano soltanto mire economiche, compravano i peggiori film occidentali, quelli esclusivamente commerciali. Di conseguenza la produzione del nostro cinema era arrivata quasi al grado zero, poiché, con una tale invasione di film hollywoodiani, che procuravano più soldi, non conveniva più produrre film iraniani. Dopo la rivoluzione è stata creata un'istituzione che regolava l'ingresso di film occidentali in Iran, tenendo conto del livello culturale delle opere. E così, pian piano, è stata possibile una rinascita del nostro cinema; partendo da zero, siamo arrivati a produrre la settantina di film annui di cui prima dicevo. Oltretutto i film che vengono prodotti all'interno del nostro paese non hanno più come unici concorrenti film commerciali stranieri ma, soprattutto, film artistici. In tutti i Paesi che ho visitato ho constatato che la maggior parte delle cinematografie nazionali sta soffocando sotto la pressione del cinema hollywoodiano. In Egitto, per esempio, una volta si producevano fino a 170 film annui, e vi era uno dei maggiori mercati di tutta la zona araba, mentre ora si fanno circa dieci film l'anno. Penso che se da noi non fossero state create diverse condizioni non avremmo avuto nessuna rinascita. Questo è uno degli aspetti positivi del nuovo corso delle cose. L'aspetto negativo è la censura, ma ne parleremo dopo. Ritornando ai film occidentali, in Iran se ne vedono certamente ma, a differenza di quanto accadeva in passato, sono rigorosamente selezionati. Certo c'è, poi, la televisione in cui i film commerciali sono trasmessi in grande quantità, senza parlare del mercato nero delle videocassette: si trova qualunque cosa, anche i film porno. Di *Titanic*, per esempio, in Iran c'era già la cassetta, prima ancora che il film uscisse sugli schermi americani.

La definizione di "film d'arte" è sempre molto complessa e delicata. Se pensiamo a Hitchcock, ad esempio, ci rendiamo conto che il film "d'autore" può essere anche "commerciale".

L'osservazione è giusta. Occorre che mi spieghi meglio. Quando parlo, per esempio, di film di propaganda, intendo tutti quei film com-

Tahmineh Normatova ne *Il silenzio*

missionati dal governo per giustificare le proprie guerre. In tali film i soldati iraniani sono sempre buoni mentre i nemici sono sempre cattivi. A noi va la benedizione di Dio, agli altri la dannazione. E quando parlo di cinema commerciale alludo a un cinema che si rifà esclusivamente a cliché classici, con sceneggiature molto prevedibili, un tipo di messa in scena assolutamente scontata, un uso convenzionale degli attori; insomma un cinema che imita modelli già esistenti, senza alcuna innovazione. Non, quindi, un cinema che abbia più o meno pubblico, più o meno successo. Ad esempio un mio film che si intitola *Gabbèh*, che assomiglia in un certo senso a quello che avete visto oggi e che certamente non si può definire commerciale, è stato uno dei maggiori incassi in Iran. Nel mio paese ci sono dieci, dodici registi "autori". Dei settanta film che l'Iran produce ogni anno, solamente tre o quattro sono opera di questi dodici autori. Eccetto casi particolari, i loro film hanno pochi spettatori nel mercato interno, ma ne hanno molti fuori dall'Iran, nel resto del mondo. Circa dieci anni fa sono cominciati i primi inviti da parte dei festival occidentali. Credo che ad oggi si possano contare quasi tremila presenze iraniane a festival e rassegne internazionali. In Iran, i registi di questi film d'autore vengono chiamati "cineasti da festival".

Il silenzio, *rispetto ad altri suoi film* – L'ambulante *in particolar modo, che sembra un film scritto tutto "di pancia", pieno di rabbia, dovuta probabilmente anche all'età in cui l'ha girato – appare molto costruito, molto pensato, come se fosse il risultato di una riflessione. Eppure lei è ancora molto giovane...*

Ho quarantun'anni. Penso, però, di aver meditato molto più a lungo su *L'ambulante* che su *Il silenzio*. La sceneggiatura de *L'ambulante* è stata riscritta quasi undici volte, *Il silenzio* è invece più "di pancia", come lei dice, più sentito. Credo che il mio cinema si possa dividere in quattro periodi. Al primo appartengono i film più sperimentali, quelli fatti per "imparare", per esempio *Il boicottaggio*. *L'ambulante*, *Il ciclista* e *Il matrimonio dei benedetti* appartengono al secondo periodo. Anche se diversi tra loro, sono film molto influenzati dal neorealismo italiano, in cui sono forti le tematiche sociali. Il terzo periodo è più filosofico, ne fanno parte film come *Tempo d'amare*, *C'era una volta il cinema*, *Salaam cinema*. Il tema principale è l'inversione dei ruoli. Se mutiamo le condizioni sociali in cui le persone vivono, che cosa accade? Gli individui rimangono se stessi o cambiano a loro volta? *Salaam cinema* solo apparentemente è un film sul cinema, in realtà è tutto giocato sullo scambio delle parti tra il regista che esamina gli attori e gli attori che assumono il ruolo del regista, passando dalla condizione di esaminandi a quella di esaminatori. Al quarto periodo appartengono invece film come, appunto, *Il silenzio*, che tendono soprattutto verso la poesia e sono basati su una costruzione assai più semplice. In tutti i miei quindici film, con due sole eccezioni, gli attori sono persone prese dalla strada. In questa scelta di non usare i professionisti è evidente il mio legame con il neorealismo.

Del resto, faccio un film alla volta. I miei film variano così come varia la mia vita.

Abbiamo visto la versione doppiata del suo film, con un sonoro pessimo. La mia domanda riguarda la scena in cui il bambino incontra per la prima volta il datore di lavoro, insieme all'amica. La bambina svolge qui il ruolo di una sorta di interprete traducendo-ripetendo le domande (in voce off) del padrone al bambino e le risposte del bambino al padrone. Vorrei sapere se è ricorso a questo espediente per sottolineare la distanza tra i due, oppure se le domande dell'anziano datore di lavoro sono formulate in un'altra lingua che necessita, pertanto, di traduzione.

Devo dire innanzitutto che temo moltissimo il doppiaggio, perché annulla il motivo principale per cui si sceglie una persona "dalla strada" piuttosto che un professionista. Di solito scelgo gli attori proprio in base alla loro voce. Le facce sono il risultato dell'aria, del sole, dell'acqua, mentre la voce e le parole esprimono direttamente la personalità. Non solo, ma anche il realismo della recitazione per me si avverte maggior-

mente attraverso l'orecchio che attraverso la vista. Riguardo alla sua domanda, ho usato la bambina come "interprete" perché il vecchio si esprime in maniera molto contorta. In Tadžikistan, dove è stato girato il film, si parlano diverse lingue, il tadžiko e l'uzbeko, e anche il persiano antico. Il Tadžikistan è uno degli stati dell'ex Unione Sovietica che solo da cinque o sei anni ha raggiunto l'autonomia; un piccolo paese, con cinque milioni di abitanti, situato in una zona molto montuosa, dilaniato da una guerra civile che è già costata la vita a settanta-ottantamila persone. È uno dei posti meno sicuri che esistano, dopo il disfacimento dell'URSS. Vi si parla persiano come in Iran, ma si tratta di un persiano aulico e antico. Negli ultimi quaranta-cinquant'anni agli abitanti è stato imposto il russo come lingua ufficiale ed è stato proibito di parlare persiano. Ma i tadžiki, per mantenere il proprio idioma, hanno imparato a memoria i libri di poesia. Ecco perché oggi parlano un persiano molto più simile alla lingua della poesia che non alla lingua parlata. Quando sono andato lì per i sopralluoghi sono rimasto colpito soprattutto da questo loro modo di esprimersi quotidianamente attraverso la poesia, oltre che dal colore dei vestiti delle donne. In Tadžikistan, nelle città, si vedono dei vestiti molto colorati, mentre da noi, in Iran, è tutto abbastanza grigio, a parte qualche eccezione nei villaggi lontani. Gli attori sono stati tutti scelti sul posto; la bambina era una mendicante. L'ho trovata per strada, non sapeva parlare bene neanche il tadžiko, quindi glielo abbiamo dovuto insegnare.

Sono rimasto colpito dal fatto che il bambino ne Il silenzio *potesse scegliere di ascoltare con l'orecchio destro o con il sinistro o addirittura con sensi più "interni". Per lunga parte del film non ho escluso che il tenere gli occhi chiusi fosse una scelta più che un fatto legato alla mancanza della vista. Con il pretesto della cecità il bambino – e attraverso di lui il regista – creano un mondo a parte.*

Penso che tutti noi ce lo creiamo, non è solo una prerogativa del cinema. Non è solo il film che inquadra una cosa escludendo il resto, o fa ascoltare un suono al posto di un altro. In fondo siamo noi che decidiamo chi guardare, chi mettere a fuoco, su quale suono concentrarci. Se non avessimo questa capacità non potremmo difenderci dall'invasione degli stimoli che arrivano dal mondo esterno. Nei quattro anni che sono stato in carcere ho vissuto in una cella molto piccola con tantissime persone che, dalla mattina alla sera, parlavano tra loro. Senza questa capacità di poter chiudere un po' i volumi dell'orecchio sarei impazzito. La concentrazione non è solamente la capacità di fissarsi su una cosa, ma quella di porre una barriera tra questa e le altre cose che sentiamo o vediamo. La storia del ragazzo de *Il silenzio*, tuttavia, ha un rapporto con un episodio della mia infanzia. I miei genitori sono stati insieme solamente sei giorni, e io sono nato dopo la loro se-

Nadereh Abdelahyeva ne *Il silenzio*

parazione. Mio padre e mia madre discutevano e litigavano sempre. Un giorno mio padre, esasperato, ha deciso di rapirmi. Ha pagato una persona perché mi aspettasse vicino al vicolo dove abitavamo e mi portasse via. A quel punto mia madre, siccome doveva andare ogni giorno a lavorare, ha deciso di lasciarmi a casa della nonna. Mia nonna era molto religiosa e pensava che chiunque vedesse un film o ascoltasse musica andasse dritto all'inferno. Quando andavamo in giro mi diceva: «Tappati le orecchie così non ascolti tutte le musiche che escono dalle case o dai negozi di dischi che sono per strada». La costruzione del personaggio de *Il silenzio* è legata in parte a questo episodio e al mio rapporto con la nonna. Adesso mi rendo conto che, in fondo, non è un male se per un po' di tempo non si ascolta musica, soprattutto perché si riesce ad avere un approccio molto più fresco e ad apprezzarne maggiormente il valore quando la si riascolta. Una famosa poesia persiana dice che l'ape non deve poggiarsi su qualunque fiore, altrimenti il suo miele non sarà buono, ma deve scegliere i fiori migliori. Penso che se una persona seleziona le cose da ascoltare possa giungere a risultati di maggiore gusto e pregio. Quindi chi ascolta continuamente musica finisce, io credo, per perdere un po' di sensibilità sia alla qualità musicale, sia alla musica stessa in generale. Come giovani arti-

sti, voi correte il rischio di cadere nel cattivo gusto, proprio perché – è inevitabile – vedete tutto, ascoltate tutto. Potreste arrivare al punto di non sapere distinguere più.

Dalle sue parole viene fuori una sorta di elogio della limitazione e della censura. Prima ha detto che la censura sui film esteri ha condotto alla rinascita del cinema iraniano. Il discorso che ha fatto ora sulla musica è tutto sommato analogo: l'abbondanza dell'offerta non è sempre automaticamente positiva...

Forse dipende dal fatto che noi abbiamo vissuto sempre con la censura addosso e col tempo abbiamo imparato a utilizzarne anche i lati positivi. Comunque, personalmente sono contrario a ogni intervento censorio. Due miei film sono stati bloccati. La sequenza della bambina che balla ne *Il silenzio* è stata censurata. Bisogna, tuttavia, tener presente che esistono due tipi di censura nel mondo: quella del pensiero e quella del capitale. Quest'ultima appartiene all'Occidente dove le storie che non hanno un sicuro rapporto con il mercato non trovano denaro per essere realizzate. Voi, che vivete in un paese più libero del mio, dovete fare i conti soprattutto con questo secondo tipo di censura; quando scrivete un soggetto dovete sempre pensare che il vostro film dovrà portare denaro a qualcuno che altrimenti non vi darà i soldi per produrlo. Il cinema hollywoodiano ha invaso tutto il mondo, compreso il paese che ha inventato il cinema, la Francia, dove il 60% delle sale è in mano agli americani.

In Iran abbiamo invece una censura di pensiero. Ricorderete certamente la figura del prete in *Nuovo Cinema Paradiso*: essa rappresenta un esempio classico del tipo di censura che vige nel nostro paese. Mi sono opposto al taglio della sequenza – che dura un minuto – in cui la bambina danza ne *Il silenzio*. «Senza questa sequenza – ho detto – il film non uscirà per niente». *Pane e fiore* è stato bloccato per due anni. Volevano che togliessi una parola. Anche quella volta ho resistito vendendo la casa per pagare i debiti contratti per il film. È chiaro che non intendo discutere quanto possa essere nociva la censura nei confronti di un artista. La censura è un dato di fatto, all'artista spetta il compito di opporsi, di superare gli ostacoli. A Taormina nel 1998 ho visto un programma [realizzato da Tatti Sanguineti per il festival *L'immagine ritrovata* di Bologna] dedicato alle sequenze censurate dei film italiani. Ho pensato che se avessimo potuto raccogliere le sequenze censurate dei film iraniani e metterle accanto a quelle italiane avremmo avuto l'esatta percezione della distanza planetaria che separa i due paesi. Un cortometraggio girato da mia figlia è stato censurato perché due bambini di otto anni avevano le braccia scoperte e perché troppi capelli uscivano dai foulard che coprivano le loro teste. Ovviamente questo tipo di censura si esercita solo sui film nazionali, non si estende ai film importati dall'estero.

Ciò che più mi ha colpito ne Il silenzio *è la rottura dell'unità percettiva, ossia la distinzione tra il senso visivo e quello sonoro, che comporta una diversa concezione del tempo narrativo. Il suono implica un livello di astrazione e di profondità che può entrare in conflitto con la "fisicità" dell'immagine.*

È molto interessante quello che ha detto. Quando ho fatto *Il silenzio* la mia intenzione era di girare un film sul suono. *Il silenzio* e *Gabbèh* rappresentano quasi un dittico e andrebbero visti insieme. *Gabbèh* riguarda l'immagine: è la storia di una famiglia nomade che, prendendo spunto da quello che vede durante i propri viaggi, tesse tappeti strada facendo. Invece *Il silenzio* è la storia di un bambino che, ascoltando gli stimoli sonori, crea a sua volta una musica. Tutti e due i film parlano dell'artista e della sua arte. In realtà le due diverse storie rappresentano soltanto dei pretesti per analizzare il rapporto tra l'artista e la sua creazione. La cecità del protagonista ne *Il silenzio* serve a concentrare l'attenzione sul suono; se fossi stato un regista d'avanguardia avrei usato una coda nera, abolendo del tutto l'immagine, e realizzando un radiodramma più che un film. Ho cercato invece, in maniera assai meno radicale, di togliere un po' di verità all'ambiente, creando un mondo che potesse essere simile all'immaginazione di un cieco. Nonostante il fatto che il film sia stato girato in un posto visivamente molto affascinante, ho evitato il più possibile i campi lunghi. E la cosa curiosa è che al festival di Venezia ho ricevuto un premio per la mia capacità di rappresentare la natura. Non ho mai pensato che *Il silenzio* fosse un film sulla natura. Tutt'altro. Ho usato spesso il teleobiettivo per staccare il soggetto dallo sfondo, in modo da togliere un po' di verità al contesto. Forse, malgrado tutto questo, avete ragione voi, l'immagine risulta ancora troppo forte rispetto al suono che doveva essere il protagonista.

Ci può dire qualcosa di più dettagliato sul trattamento del suono, sulla scelta delle musiche, e sul rapporto tra musica e immagine?

Vorrei prima di tutto parlare un po' di poesia. Ogni nazione si distingue per qualcosa: ad esempio la Francia per la fotografia, il cinema e l'arte; l'Italia per l'architettura; l'Iran per la poesia. Nel nostro paese ci sono trentamila poeti schedati, nell'arco della storia italiana. Il più famoso a livello mondiale è 'Omar Khayyâm. Curiosamente è quello che ha scritto di meno, circa un centinaio di versi che, se trascritti con una calligrafia minuta, potrebbero essere contenuti in una sola pagina. Credo che sia interessante per voi capire come ha fatto questo poeta con solo cento versi a conquistare il mondo. È il più minimalista degli artisti; nei suoi cento versi ha detto sempre la stessa cosa: non bisogna avere rimpianti per il passato o costruire castelli su un futuro che ancora non c'è, bisogna vivere assolutamente il momento presente, l'attimo fuggente. Si può trovare la forza di

cambiare il mondo solo nel momento in cui lo stiamo effettivamente cambiando. Questa idea dell'attimo fuggente ha anche un risvolto terapeutico: bisogna godere al massimo dell'istante in cui si sta vivendo.

Qual è il suo rapporto con gli attori non professionisti? Insegna loro una tecnica di recitazione?

Si tratta di una tecnica basata prevalentemente sull'imitazione. Il mio assistente ed io facciamo vedere come impostare i movimenti, per esempio come aprire una porta, picchiare qualcuno e uscire. Spesso ricorriamo alla tecnica della provocazione: facciamo in modo che l'attore si arrabbi realmente con la persona che è in scena e cerchi sul serio di picchiarla. Nel film *Gabbèh* c'era un vecchio di novant'anni che doveva innamorarsi di una giovane di venti. Ho usato la ragazza come esca per far innamorare veramente il vecchio e così sono riuscito a ottenere un buon risultato.

Tuttavia, nel mio lavoro, il momento fondamentale è la scelta dell'attore: ancor prima di mettere in atto le diverse tecniche di recitazione, devo capire se mi trovo davanti alla persona giusta, in grado di rispondere ai miei stimoli. Ho appena finito di girare un cortometraggio che si intitola *La porta*. È la storia di un uomo che ha venduto tutte le cose della sua vita eccetto una porta. Così si carica la porta sulle spalle e va in giro per cercare di vendere anche questa. A un certo punto il postino lo rincorre con la bicicletta: vuol consegnare una lettera "alla porta" che sta vagando per strada. Avevo bisogno di una persona che somigliasse un po' a questa porta, che sentisse questa porta un po' come casa sua. Ho cercato il protagonista nell'isola in cui avevamo deciso di girare. Dopo mille ricerche, ho trovato un subacqueo molto fantasioso che aveva 73 anni. Durante le prove gli mettevo la porta addosso e gli dicevo di camminare fino a un attore, che doveva bussare alla sua porta e dire: «Sono stanco». Il subacqueo si inventava la risposta: «Venga qua dentro, si accomodi, cerchi di riposarsi». Si muoveva molto autonomamente, rispondendo perfettamente alle mie provocazioni. Era come dire a un bambino di giocare; io mi limitavo a provocare una situazione e il resto veniva da solo.

Di solito le persone più semplici lavorano meglio. In *Pane e fiore*, l'attore che interpreta il poliziotto da giovane, quando mi ha visto per la prima volta si è un po' emozionato, ha cominciato a tremare. Ho detto al mio operatore: «Mi piace la sua emozione, la sua paura». Per mantenere questa situazione di tensione, durante tutta la lavorazione del film ho criticato qualsiasi cosa facesse, mentre il mio operatore ha cercato di compensare il mio atteggiamento aspro, confortando il giovane. Alla fine mi sono scusato: «Se io al secondo ciak ti avessi detto che andava bene, ti saresti rilassato e non avremmo ottenuto i risultati voluti». Questo giovane

poi si è appassionato al cinema e ha espresso il desiderio di continuare a fare l'attore. Quando lavorerà nel suo secondo film, sarà già un attore professionista perché conoscerà i trucchi del mestiere.

Girando questi film realistici, talvolta accade anche di trovare individui molto intelligenti che non cadono facilmente nella provocazione. In questo caso bisogna usare tecniche diverse. Kiarostami per esempio, in *...e la vita continua*, ha affidato al più intelligente il ruolo di chi fa le domande. In questo film l'attore protagonista, che è un po' l'alter ego del regista, è appunto colui che interroga, che provoca tutte le persone che incontra per strada. In *Salaam cinema*, film strutturato intorno a una serie di provini, mi sono soffermato su due ragazze che a un certo punto sono entrate in crisi per le mie domande; quando ho montato il film ho eliminato le domande, creando una situazione differente da quella che era stata girata e molto più realistica.

Insisto nel dire che con i non professionisti la miglior tecnica rimane quella della provocazione. Il regista non ha altra scelta, durante la lavorazione, che litigare con loro. Di solito gli anziani, i bambini, le persone semplici rispondono più facilmente alle provocazioni, ma non sono capaci di recitare dialoghi precisi, prefissati. Ne *La porta*, ad esempio, c'era una scena in cui il vecchietto doveva ricevere una lettera da suo figlio. Gli ho chiesto: «In che rapporto sei con tuo figlio?». Mi ha risposto: «Mi ha abbandonato da due anni, non si fa sentire». Così ho continuato a fargli domande in modo che si concentrasse sul pensiero del figlio. Quando, sul set, è arrivato il postino dicendo: «C'è una lettera da parte di tuo figlio», lui ha risposto: «Non la voglio». Il postino ha chiesto spiegazioni e il vecchietto ha detto in scena tutte quelle cose che mi aveva confessato in privato. Ecco come i dialoghi vengono provocati da me e costruiti dall'attore. In *Pane e fiore* i due protagonisti non sapevano nulla della storia ed erano al corrente soltanto di qualche inquadratura. Al momento di girare una scena di dialogo tra i due, ad esempio, dicevo al primo di chiedere una determinata cosa all'altro, senza anticipargli la risposta che avrebbe ricevuto. Al secondo chiedevo semplicemente di rispondere confidando nel fatto che avrebbe detto le cose che cinque giorni prima, in una discussione, gli avevo messo in testa. Un altro esempio: se al primo chiedevo di andare a fare una domanda, al secondo dicevo: «Prima che ti faccia la domanda cerca di sapere qualcosa». Così ho ottenuto reazioni naturali. Ma non si può generalizzare, ogni film ha la sua tecnica. Le cose che ho appena detto sono valide per *Salaam cinema* e *Pane e fiore*, ma non per *Il silenzio*. In questo film, infatti, ho dovuto lavorare soprattutto sugli occhi del bambino protagonista, che recitava la parte di un cieco. Per dieci-quindici giorni una persona ha chiuso gli occhi al bambino e lo ha fatto esercitare a camminare per strada. Le cose che dice nel film non sono battute imparate a memoria, scaturiscono da una sorta di gioco che gli ho insegnato: ascoltare e ripetere tenendo sempre gli occhi chiusi.

Se voglio ottenere una risata da qualcuno, preferisco raccontargli una barzelletta di prima mano, anziché chiedergli semplicemente di ridere. In questo modo raggiungo un risultato più autentico. Di ogni singola persona devo scoprire i punti deboli per poterla colpire con le mie provocazioni. Corro sempre il rischio di essere mollato nel bel mezzo delle riprese, soprattutto quando la persona non è sensibile all'amore per il cinema e alla paga. La bambina protagonista de *Il silenzio* era, come ho detto, una mendicante. In Tadžikistan le case costano molto poco, per cui, invece di darle una paga, abbiamo deciso di comprarle un appartamento. Ma non glielo abbiamo detto subito. Essendo una mendicante, non aveva idea di cosa fosse una paga, era abituata a guadagnare piccole quantità. Così abbiamo seguito la sua logica e siamo andati avanti svolgendo ogni volta piccole trattative: «Se fai questo, ti diamo quello...». Durante le riprese la bambina è talmente cambiata che, in qualche modo, si può dire che ci abbia superati sul nostro stesso terreno. Un giorno siamo andati in un bazar, dove c'erano alcuni mendicanti, e abbiamo notato che la "nostra" bambina, con molta disinvoltura, metteva la mano in tasca ed elargiva denaro agli altri. Verso la fine delle riprese, la situazione di agiatezza cui è pervenuta ha completamente stravolto la sua indole; per questo motivo siamo stati costretti a rimandarla sulla strada a mendicare per due o tre giorni. La tristezza della sua voce stava infatti scomparendo. Quando è tornata ha portato alla troupe un mazzo di fiori, comprato con i soldi dell'accattonaggio. Ora desidera studiare e diventare un'attrice. Penso che non sarà né una buona mendicante, né una buona attrice. Ma sarà sicuramente una persona migliore.

Incontro coordinato da Babak Karimi
Trascrizione a cura di Cristina Scognamillo

Tobeh-ye Nasùh (Pentimento definitivo)
sceneggiatura: Mohsen Makhmalbaf; *fotografia* (col., 35mm): Ebrahim Qazizadeh; *musica*: Ahmad Anusheh, Firuz Berenjean; *interpreti*: Farajollah Salahshur, Mohammad Kasebi, Behzad Behzadpur, 'Esmat Makhmalbaf; *produzione*: Circolo artistico dell'organizzazione per la propaganda islamica; *origine*: Iran, 1982; *durata*: 101'.

Do cheshm-e bi su (Due occhi senza luce)
sceneggiatura: Mohsen Makhmalbaf; *fotografia* (col., 35mm): Ebrahim Qazizadeh; *musica*: Hessameddin Saraj; *interpreti*: Mohammad Kasebi, Behzad Behzadpur, Majid Majidi, 'Esmat Makhmalbaf, Habib Valinejad, Reza Cheraghi; *produzione*: Circolo artistico dell'organizzazione per la propaganda islamica; *origine*: Iran, 1984; *durata*: 101'.

Este'aze (Rifugiarsi in Dio)
sceneggiatura: Mohsen Makhmalbaf; *fotografia* (col., 35mm): Ebrahim Qazizadeh; *interpreti*: Mohammad Kasebi, Majid Majidi, Morteza Masayeli; *produzione*: Circolo artistico dell'organizzazione per la propaganda islamica; *origine*: Iran, 1984; *durata*: 84' (seconda versione, 1996: 65').

Baycot (Il boicottaggio)
sceneggiatura: Mohsen Makhmalbaf; *fotografia* (col., 35mm): Faraj Heydari; *scenografia*: Mohammad Baqer Ashtiani, Massud Qandi; *montaggio, musica e suono*: Rubik Mansuri; *interpreti e personaggi*: Mohammad Kasebi (*'Ali*), Majid Majidi (*Valeh*), Zohreh Sarmadi (*Maryam*), 'Ardalan Shoja'i Kave, Akbar Kordbache, Said Kashan Fallah, Esma'il Soltanian, Bahman Ruzbehani; *produzione*: Circolo artistico dell'organizzazione per la propaganda islamica; *origine*: Iran, 1985; *durata*: 114' (seconda versione, 1996: 85').

Dastforush (L'ambulante)
sceneggiatura e montaggio: Mohsen Makhmalbaf; *fotografia* (col., 35mm): Homayon Payvar (I ep.), Mehrdad Fakhimi (II ep.), 'Ali Reza Zarrindast (III ep.); *scenografia*: Mohammad Baqer Ashtiani; *trucco*: Fateme 'Abdollah Ardakani (I ep.), 'Abdollah Eskandari, Majid Eskandari, Ardeshir Iran Nejad (II ep.); Abdolhamid Qadirian; *musica*: Majid Entezami; *suono*: Mohsen Roshan; *interpreti e personaggi*: I ep.: Zohreh Sarmadi (*Haniyeh*), Esma'il Soltanian (*il marito*); II ep.: Morteza Zarrabi (*il figlio*), Mahmud Bassiri (*la madre*); III ep.: Behzad Behzadpur (*l'ambulante*), Jafar Dehqan (*il gangster*); *produzione*: Circolo artistico dell'organizzazione per la propaganda islamica; *origine*: Iran, 1987; *durata*: 95'.

Baysikelran (Il ciclista)
sceneggiatura, scenografia e montaggio: Mohsen Makhmalbaf; *fotografia* (col., 35mm): 'Ali Reza Zarrindast; *musica*: Majid Entezami; *interpreti e personaggi*: Moharram Zaynalzadeh (*Nassim*), Esma'il Soltanian (*showman*), Mohamed Reza Maleki (*Jomeh*), Mahshid Afsharzadeh (*zingara*), Firooz Kiyani (*il motociclista*); *produzione*: Istituto per gli affari cinematografici della fondazione Mostaz'afan; *origine*: Iran, 1989; *durata*: 75'.

'Arusi-ye khubàn (Il matrimonio dei benedetti)
sceneggiatura, scenografia e montaggio: Mohsen Makhmalbaf; *fotografia* (col. e b/n, 35mm): 'Ali Reza Zarrindast; *colonna sonora*: Babak Bayat; *effetti speciali*: Reza Sharafodin; *trucco*: 'Abdollah Eskandari; *interpreti e personaggi*: Mahmud Bigham (*Hadji*), Roya Nonahali (*Mehri*), Mohsen Zehtab (*Shaboun Khan*), Ebrahim 'Abadi (*zio Ramezoon*), Hossein Moslemi (*Mamali*); *produzione*: Istituto per gli affari cinematografici della fondazione Mostaz'afan; *origine*: Iran, 1989; *durata*: 70'.

Nobat-e asheqi (Tempo d'amare)
sceneggiatura e montaggio: Mohsen Makhmalbaf; *fotografia* (col., 35mm): Mahmud Kalari; *scenografia*: Mohammad Nasrollahi; *suono*: Jahaangir Mirshekari; *interpreti e personaggi*: Shiva Gerde (*Gazale*), 'Abdolrahman Yalmas (*l'uomo bruno*), Aken Tunj (*l'uomo biondo*), Menderes Samanjilar (*l'uomo anziano*); *produzione*: Green Film House/Gruppo di spettacolo Shahed/Società Darsib; *origine*: Iran, 1990; *durata*: 75'.

Shabhay-e Zayandeh Rud (Notti sullo Zayandeh Rud)
sceneggiatura e montaggio: Mohsen Makhmalbaf; *fotografia* (col., 35mm): 'Ali Reza Zarrindast; *scenografia*: Mohammad Jamalpur; *trucco*: Majid Eskandari, 'Atefe Razavi; *musica* (*flauto*): Asghar Qarekhani; *suono*:

Jahanghir Mirshekari, Sassan Baqerpur; *interpreti e personaggi*: Manucher Esma'ili (*prof. 'Alaqemand*), Mojgan Naderi (*Sayeh, figlia del professore*), Mehrdad Ferid (*Mehrdad*), Homayun Mokammeli (*giovane basiji: volontario*); *produzione*: Green Film House/Gruppo di spettacolo Shahed; *origine*: Iran, 1990; *durata*: 70'.

Ruzi ruzegari cinema/Nasseroddin Shah, actor-e cinema (C'era una volta il cinema)
sceneggiatura, scenografia e montaggio: Mohsen Makhmalbaf; *fotografia* (b/n, 35mm): Faraj Heydari; *effetti speciali*: Iraj Taqipur; *trucco*: 'Abdollah Eskandari; *musica*: Majid Entezami; *suono*: Ahmad Asgari, Manuchehr Esma'ili, Parviz Bahram; *montaggio del materiale d'archivio*: Davud Yusefian; *interpreti e personaggi*: Ezzatollah Entezami (*Mozafareddin Shah, Nasreddin Shah, Mash Hassan*), Mehdi Hashemi (*'Akkas Bashi, il fotografo*), Fateme Mo'atamed Aria (*la fanciulla*), Mhammad Ali Keshavarz (*Farrash Bashi*), Akbar 'Abdi (*Malijak*), Dariush Arjmand (*Amir Kabir*), Moharram Zaynalzadeh (*il ciclista*); *produzione*: Massud Jafari Jozani/Mohammed Mehdi Dadgu; *origine*: Iran, 1992; *durata*: 98'.

Honar Pishé (L'attore)
sceneggiatura e montaggio: Mohsen Makhmalbaf; *fotografia* (col., 35mm): 'Aziz Sa'ati; *scenografia*: Reza Alaqemand, Said Motarrassed; *costumi*: Hamid Salahmand; *trucco*: 'Abdollah Eskandari; *musica*: Ahmad Pejhman; *suono*: Jahanghir Mirshekari, Sassan Baqerpur; *interpreti e personaggi*: Akbar 'Abdi (*Akbar 'Abdi*), Fateme Mo'atamed Aria (*Simin*), Mahaya Petrossian (*la ragazza muta*); *produzione*: Green Film House; *origine*: Iran, 1993; *durata*: 88'.

Gozideh tasvir dar doran-e Qajar (Una selezione di immagini del periodo Qajar)
sceneggiatura e montaggio: Mohsen Makhmalbaf; *fotografia* (col., 35mm): 'Aziz Sa'ati; *musica*: Ahmad Pejhman; *suono*: Ahmad Kalantari; *produzione*: Farabi Cinema Foundation; *origine*: Iran, 1993; *durata*: 18'.

Sang-o shisheh (La pietra e il vetro)
sceneggiatura e montaggio: Mohsen Makhmalbaf; *fotografia* (col. e b/n, video): 'Aziz Sa'ati; *voce narrante*: Parviz Bahram; *produzione*: Green Film House; *origine*: Iran, 1993; *durata*: 25'.

Salaam cinema (id.)
sceneggiatura e montaggio: Mohsen Makhmalbaf; *fotografia* (col., 35mm): Mahmud Kalari; *musica*: Ardashir Rohani; *suono*: Nezameddin Kiayi; *interpreti*: Azadeh Zangheneh, Maryam Keyhan, Feyzollah Qashqayi, Shaqayeq Jodat, Mohsen Makhmalbaf, Moharram Zaynalzadeh; *produzione*: Green Film House; *origine*: Iran, 1995; *durata*: 75'.

Gabbèh (id.)
sceneggiatura e montaggio: Mohsen Makhmalbaf; *fotografia* (col., 35mm): Mahmud Kalari; *musica*: Hossein 'Alizadeh; *interpreti e personaggi*: Shaqayeq Jodat (*Gabbeh*), Hossein Moharrami (*il vecchio*), Roqieh Moharrami (*Roqieh*), 'Abbas Sayahi (*lo zio*); *produzione*: Sanaye'e Dasti; *origine*: Iran, 1995; *durata*: 75'.

Nun va goldun (Pane e fiore)
sceneggiatura e montaggio: Mohsen Makhmalbaf; *fotografia* (col., 35mm): Mahmud Kalari; *scenografia*: Reza Alaqemand; *musica*: Majid Entezami; *suono*: Nezameddin Kiayi; *interpreti e personaggi*: 'Ali Bakhshi Jozam, Mir Hadi Tayebi, Ammar Tafti, Elham Mohammad-Amini, Moharram Zaynalzadeh, Mohsen Makhmalbaf; *produzione*: Abolfazi Alaqeband per Makhshiran/MK2 Productions; *distribuzione italiana*: Tandem; *origine*: Iran/Francia, 1996; *durata*: 80'.

Sokut (Il silenzio)
soggetto e montaggio: Mohsen Makhmalbaf; *sceneggiatura*: Hana Makhmalbaf; *fotografia* (col., 35mm): Ebrahim Ghafori; *musica*: musiche tradizionali del Tadžikistan, Ludwig Van Beethoven (Sinfonia n. 5); *suono*: Behroz Shahamat; *interpreti e personaggi*: Tahmineh Normatova (*Khorshid*), Nadereh Abdelahyeva (*Nadereh*), Golbidi Ziadolahyeva (*la madre di Khorshid*), Hakem Ghassem (*il negoziante*), Araz M. Mohamadli (*il musicista*); *produzione*: Marin Karmitz per MK2 Production/Makhmalbaf Productions; *distribuzione italiana*: Istituto Luce; *origine*: Iran/Francia, 1998; *durata*: 76'.

Questa filmografia si basa su quella pubblicata in *Mohsen Makhmalbaf*, a cura di Alberto Barbera e Umberto Mosca, Festival Internazionale Cinema Giovani/Lindau, Torino, 1996.

Antonietta Calderari, "prima attrice" dell'Aquila Films

Aquila Films: profilo di una casa "editrice"

Aldo Bernardini

Questo saggio costituisce il primo capitolo [il secondo sarà pubblicato nel numero 5 del 1999] di una ricerca che ho effettuato nel corso di circa venticinque anni su tutte le società di produzione italiane attive nel primo decennio del cinema muto: ricerca avviata e sviluppatasi parallelamente a quella sulla nascita e l'evoluzione delle strutture del primo cinema italiano (edita in tre volumi da Laterza nei primi anni '80) e sulla filmografia generale del cinema muto italiano (pubblicata da «Bianco & Nero» unitamente a quella svolta da Vittorio Martinelli, nei 21 volumi conclusi nel 1996: completata e proseguita anche con altre pubblicazioni nell'ambito dell'Archivio informatico del cinema italiano, da me diretto, da oltre un decennio, per l'ANICA). Le varie direzioni di ricerca citate interagiscono naturalmente le une con le altre, si integrano vicendevolmente in vista della ricostruzione di un quadro storico di cui si intendono rispettare, interpretare e far conoscere le varie componenti (economiche, estetiche, tecniche, linguistiche, ecc.).

1. Costituzione

Le prime notizie sulla esistenza dell'Aquila Films risalgono all'aprile 1907: l'11 aprile infatti Ernesto Maria Pasquali scrive una lettera su carta intestata «Films-Aquila Camillo Ottolenghi», accennando a una situazione «transitoria» della fabbrica, che tra quindici giorni «sarà diventata l'orologio che io sogno»[1]. Grazie a una ricerca di Franco Prono[2] (che ritiene però che questa prima società si chiami solo Ottolenghi) sappiamo ora che la società viene costituita ufficialmente il 24 luglio 1907 mediante scrittura privata (avendo la forma della "associazione in partecipazione") tra otto soci: oltre a Ottolenghi ci sono l'avvocato Lino Pugliese, il dottor Silvio Colombino, il ragionier Davide Luria, Angelo Rosariva, Vito Paniati, l'avvocato Guido Castoldi e Leone Debenedetti. L'oggetto sociale è «la fabbricazione/commercio di pellicole o films cinematografiche». Il capitale è di 50.000 lire e l'art. I dell'atto costitutivo specifica che «il cav. Otto-

lenghi si obbliga ad investire (unicamente in proprio nome, sotto la personale sua responsabilità e per il commercio esclusivo di cui sopra e per la durata dell'associazione) il capitale che esso destina all'azienda suindicata e quello a tal uopo fornito dai partecipanti». Con l'art. IV lo stesso Ottolenghi si assicura la massima libertà di azione nella sua funzione di «gerente esclusivo dell'azienda»; mentre l'art. VI recita: «È vietato, sotto pena della perdita di qualsiasi lucro e del risarcimento dei danni, a qualsiasi partecipante nonché al gestore, di partecipare in modo alcuno, a società o ad altre associazioni aventi scopo analogo alla presente associazione e tanto meno di esercitare per proprio conto un commercio avente anche solo analogia con quello a cui l'associazione di cui nel presente Atto, è destinata»[3].

Le prime prove pubbliche della apertura della Casa sono dell'ottobre 1907, quando – in seguito a una lettera circolare inviata dal suo fondatore e gerente, Camillo Ottolenghi – si scrive di una «nuova fabbrica per la produzione delle films»[4] che ha già messo in commercio le prime pellicole. Nel primo anno di attività sembra che la ragione sociale della Casa resti quella citata, cioè Films-Aquila Camillo Ottolenghi; ma già nel novembre del 1909 articoli di stampa la citano come «Aquila Film C. Ottolenghi».

La costituzione legale della società, nella forma della società collettiva tra Camillo Ottolenghi e l'avvocato Lino Pugliese – «avente per oggetto l'industria e il commercio delle pellicole e films cinematografiche, ecc.» – avviene solo nell'aprile del 1912: il capitale è di L. 12.000 e la durata prevista sei anni[5]. La denominazione ufficiale della Casa rimane Films Aquila, ma nella pratica e in gran parte della pubblicità è sempre più spesso Aquila Films. La nuova società in realtà viene sciolta dopo pochi mesi, l'8 novembre, quando la proprietà passa al solo Pugliese.

2. Sede e strutture

Nell'aprile 1907 la Casa, che si occupa di «Cinematografia» e di «Fotografia», ha sede a Torino: l'ufficio è in via Sacchi 46, mentre lo stabilimento e il teatro di posa sono in corso Dante 41. Dall'ottobre 1907 al 1912 gli uffici e lo stabilimento si trovano in via Lagrange 47; mentre verso la metà del 1913 la sede della Casa viene spostata in via Tiziano 23 (in un edificio di proprietà della moglie di Ottolenghi, Consolina), dove rimane almeno fino al 1915.

Non si hanno informazioni dettagliate sugli impianti su cui può contare l'Aquila: sappiamo solo che è partita con mezzi modesti, ingrandendo a poco a poco lo stabilimento in funzione delle esigenze di una produzione che rimane sempre quantitativamente limitata.

Nel novembre 1908 Luigi Marone[6], dopo aver rilevato che «a pochi

mesi dall'inizio, l'Aquila Film è già nota sul mercato mondiale per la bontà dei suoi soggetti e della sua tecnica», aggiunge che la Casa «non ha ancora gli impianti delle Case più importanti ed anziane», ma che sono in vista «prossimi importanti ingrandimenti in locali appositamente acquistati». Bisogna però attendere il 1912 perché si dia notizia di un nuovo stabilimento in costruzione: cioè dopo la fondazione ufficiale della società Aquila Films; e il teatro risulterà ancora in costruzione alla fine del 1913. Nel dicembre del 1914 un critico palermitano, recensendo il film *Teodora*[7], riporta la voce che l'Aquila, «in due anni circa, ha saputo costruire tre grandi teatri di posa e formare tre troupes ben distinte, che agiscono assolutamente indipendenti l'una dall'altra». Ma mancano conferme.

3. Dirigenti

Fondatore della Casa è Camillo Ottolenghi e il suo principale socio e collaboratore risulta l'avvocato Lino Pugliese.

Camillo Ottolenghi. Perito industriale, fondatore e gerente della Casa dalle origini. Veniva probabilmente dal campo della fotografia (nel 1907 aveva un negozio di materiale fotografico a Torino; nel giugno del 1908 era tra i soci accomandanti della piccola società genovese in tessuti «Ercole Bachi e C.» e nello stesso anno era tra i sindaci del Lanificio Tallia). Dopo aver costituito nel 1907 il primo nucleo associativo della ditta, la dirige da solo fino al 1912, quando con l'avvocato Pugliese fa nascere la società collettiva Films Aquila, passando a occuparsi solo del settore amministrativo; nell'ottobre del 1912 Ottolenghi si ritira lasciando l'Aquila nelle mani dell'avvocato Pugliese, che ne diventa proprietario. Nell'aprile del 1913 Ottolenghi è fra i promotori e i dirigenti di un'altra società cinematografica, la Leonardo Film.

Lino Pugliese. Avvocato, amministratore e socio, oltre che principale collaboratore, di Camillo Ottolenghi fin dal 1907. Nell'aprile 1912 costituisce con Ottolenghi la società collettiva Films Aquila, assumendo la direzione dei «reparti tecnici e artistici». Pugliese promuove quindi una ristrutturazione dell'azienda, procurando nuovi capitali; e, a partire da ottobre, ne assume da solo la gestione. Sotto la sua direzione, l'Aquila raggiunge risultati di rilievo. Egli resta alla testa della Casa fino alla chiusura, nel 1917.

4. Personale tecnico-artistico

Mancano notizie sul personale presente all'Aquila nei primissimi anni di attività. È incerto anche il ruolo svolto da Ernesto Maria Pa-

Bice Waleran ne *Il barcaiuolo del Danubio* (1914) di Roberto Roberti

squali nel 1907, epoca in cui collaborava attivamente con l'Ambrosio: risulta a lui attribuibile il soggetto e la realizzazione di un solo film, La cavallina bréttone. *Il primo metteur-en-scène di cui si ha notizia è nel 1909 Alberto Carlo Lolli, seguito da Edoardo Bencivenga; mentre direttore tecnico dal 1909 è Alberto Giaccone.*

Alberto Carlo Lolli (1876-1966). Avvocato di origine napoletana, esordisce come realizzatore nel 1909 all'Aquila, dove fa iniziare la carriera anche all'attrice Lydia Quaranta. Nel marzo 1910 passa alla Croce e C., ma rientra nell'ottobre 1911 per rimpiazzare Mario Morais. Nel gennaio del 1913 sarà assunto dalla Pasquali e C.

Edoardo Bencivenga (proveniente dalla Cines). È attivo come metteur-en-scène nel 1910 e nel 1911, ma presta contemporaneamente la propria collaborazione anche ad altre Case. Lascia l'Aquila nell'aprile 1911 per passare, assieme a un gruppetto di attori, alla Savoia Film.

Alberto Giaccone (proveniente dall'Ambrosio). Assunto come direttore tecnico (operatore) nell'ottobre 1909, rimane il principale collaboratore dell'Aquila almeno fino al 1915.

Negli anni 1911 e 1912; quando la Casa tende ad ampliare e a potenziare la propria attività, entrano altri collaboratori qualificati: Achille Consalvi, Mario Morais, Lucien Nonguet (assunto dall'Itala nel maggio 1912) e Roberto Roberti; mentre i quadri tecnici si arricchiscono con l'entrata di Raimondo Scotti, di Arturo Gallea e di Ubaldo Arata (che rimangono però aiuto-operatori fino al 1915).

Achille Consalvi[8]. Assunto come attore nel 1911, dal 1912 lavora anche come metteur-en-scène, diventando il principale direttore artistico della Casa e interpretando ruoli da protagonista fino al 1916.

Mario Morais (proveniente dall'Unitas). Assunto nel febbraio 1911 come realizzatore, pare che si occupi soprattutto del settore comico (che con il suo arrivo viene potenziato). Nello stesso 1911 pubblica anche un romanzo umoristico per ragazzi, *Girandolino*. Lascia la Casa nell'aprile 1911 per passare alla Savoia Film.

Roberto Roberti[9] (nome d'arte di Vincenzo Leone, 1879-1959). Laureato in giurisprudenza e attore drammatico, dopo una prima prova d'attore nel 1911 (*La bufera*), ritorna al teatro con la compagnia di Ferruccio Garavaglia. Dopo la morte improvvisa di quest'ultimo, accetta nel 1912 un contratto dall'avvocato Pugliese con un premio di ingaggio eccezionale (1000 lire). Dal novembre 1912 è attivo anche come direttore artistico: da allora dirige e interpreta film (nel 1913 è anche promosso ufficialmente "primo attore") per alcuni anni, assieme all'attrice Bice Waleran, che sposa nel 1914. Dal 1915 rinuncia alla recitazione e continua la carriera di regista all'Aquila fino all'inizio del 1917, alla vigilia della chiusura della Casa. Passa poi alla Caesar Film.

Raimondo Scotti (Bologna, 1886-?). Nel dicembre del 1906 collabora con la madre nel cinematografo Sempione che ha aperto a Bologna, fino al luglio 1907, quando la sala viene fatta chiudere dalla polizia per motivi di ordine pubblico. Divenuto operatore, realizza nel 1912 per l'Aquila Films un documentario su Bologna. Nello stesso 1912 collabora anche con la Milano Films, prima di passare nel 1913 alla Pasquali e C.

Nel 1913 entra tra i realizzatori dell'Aquila Gero Zambuto. Mentre negli anni successivi emergeranno occasionalmente i nomi di Oreste Visalli (attore promosso anche regista nel 1915 e attivo fino al 1916), di Domenico Serra (1917) e di Ettore Piergiovanni (1917). Negli ultimi anni si farà apprezzare come direttore tecnico Luigi Filippa.

Gero Zambuto (proveniente dalla Vesuvio Film). Assunto come attore all'inizio del 1913, assieme alla moglie Claudia Gelfino (o Gaffino), viene riconfermato nel dicembre 1913, quando assume anche l'incarico di metteur-en-scène di una seconda troupe dell'Aquila. Rimane presso la Casa fino al 1915, per passare poi nel 1916 a collaborare con altre Case.

5. Attori e attrici

Non si conoscono i nomi degli interpreti dei primi film realizzati dall'Aquila. Per gli anni 1909-10 risulta invece sicura la presenza di Emilio Ghione (assunto come «controfigura» nel 1909, ma già in settembre passato alla Navone), Luigi Larizzati (assunto ventiquattrenne dalla Navone verso la fine del 1909 e deceduto nel novembre del 1910), Lydia e Letizia Quaranta. Nei ruoli comici si fanno conoscere nello stesso periodo Pacifico Aquilanti e Armando Gelsomini[10].

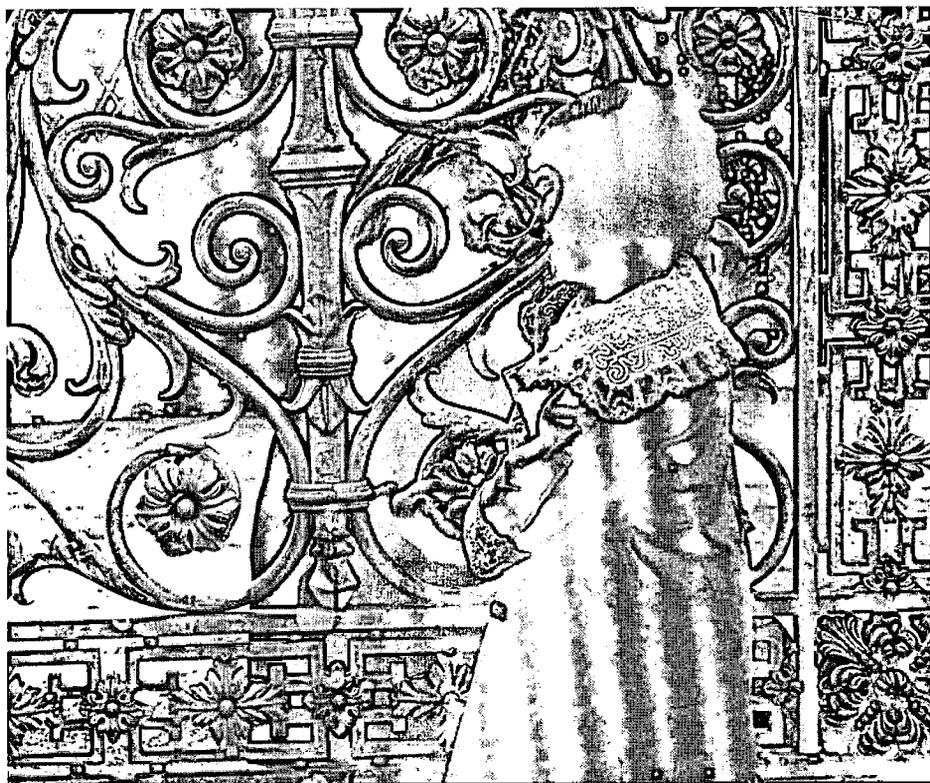
Lydia Quaranta (Torino, 1891-?). Attrice già affermata in teatro (era stata nella compagnia di Dante Testa), è assunta con la sorella Letizia nel 1910, ed esordisce nel cinema per l'Aquila Films, interpretando anche ruoli di "prima attrice"; ma già all'inizio del 1911 passa con la sorella all'Itala Film.

Letizia Quaranta (Torino, 1892-Roma, 1978?). Attrice in compagnie filodrammatiche torinesi, esordisce nel cinema nel 1909 e passa poi con la sorella Lydia, nel gennaio 1911, all'Itala Film.

Pacifico Aquilanti. Assunto come attore comico nel 1909, interpreta il personaggio di Cocò, ma dopo pochi mesi passa alla Cines.

Armando Gelsomini. Assunto come attore comico nel 1910, interpreta il personaggio di Jolicoeur, fino all'aprile 1911, quando passa alla Pasquali e C.

Tra il 1911 e il 1912 l'Aquila procede a infoltire i propri quadri, assumendo numerosi nuovi attori: tra quelli di maggior spicco citiamo Margherita (Rina) Albry, Antonietta Calderari, Achille Consalvi (v. Personale tecnico-artistico*), Attilio De Virgiliis, Giuseppe De Witten, Roberto Roberti (v.* Personale tecnico-artistico*), Bice Waleran e Armando Fineschi.*

Margherita (Rina) Albry (proveniente dalla Pasquali e C.). Assunta come "prima attrice" all'inizio del 1911, nel settembre dello stesso anno passa all'Ambrosio.

Bice Waleran con l'attrice-bambina Orciuoli
in una scena de *La piccola detective* (1915) di Roberto Roberti

Antonietta Calderari (proveniente dall'Ambrosio). Assunta nell'agosto 1912, rimane all'Aquila come "prima attrice" fino al febbraio 1914, quando ritorna all'Ambrosio. Rientra però all'Aquila come protagonista negli anni 1916-17.

Attilio De Virgiliis (proveniente dalla Milano Films). Dopo alcune interpretazioni passa (nel novembre 1912) alla Torino Films.

Giuseppe De Witten (proveniente dalla Centauro). Assunto come attore nell'ottobre 1912, rimane all'Aquila almeno fino al 1914.

Bice Waleran (proveniente dalla Tebro Films), assunta nel 1913, nel 1914 diventa "prima attrice" della Casa e moglie del realizzatore Roberto Roberti; a pochi mesi dal matrimonio, rinuncia all'attività artistica.

Armando Fineschi. Attore comico, nel 1911 interpreta il personaggio di Pik-Nik. Nel 1913 passa alla Savoia.

Negli anni successivi lavorano all'Aquila altri attori di spicco: Luigi Chiesa (1915-16), Giulio Donadio (dal 1914), Federico Elvezi (assunto nel 1913), Giovanni Pezzinga (dal 1913), Claudia e Gero Zambuto (dal 1913); tra le "prime donne" spiccano Lina Simoni e Jeanne Nolly (nel 1916-17).

Lina Simoni. Attrice proveniente dal teatro dialettale piemontese, esordisce all'Aquila nel 1914; nel 1915 è attiva come "prima donna" e nel 1916 è anche protagonista di una "serie" a lei dedicata.

6. La produzione

Nel 1907 l'Aquila fa uscire solo cinque film a soggetto: negli anni 1908-1909 diventano una ventina. La Casa dimostra però subito le proprie ambizioni, cercando di coprire tutti i generi allora in voga nel nostro mercato, dal dramma alla comica, al "dal vero".

Nel settore del film drammatico, l'Aquila punta inizialmente su film basati su intrecci strappalacrime (uno dei primi è il pascoliano *La cavallina brèttone*); ma già nel 1908 comincia a prevalere un diverso indirizzo, che sarà poi caratteristico della Casa anche negli anni successivi. Si impone cioè, nettamente, un genere di film "a sensazione", con trame a forti tinte, basate su delitti e personaggi negativi: *Il bandito nero*, *I dinamitardi* (che viene segnalato come il film più interessante dell'annata), *Furto alla moschea*, *Il segreto della pazza*, ecc. È quindi probabilmente anche per ragioni moralistiche (oltre che per la modesta forza economica della Casa) che la stampa specializzata di quegli anni fornisce poche notizie sulla produzione Aquila e raramente ne commenta i risultati. Il film forse di maggior successo del 1908 è però una comica, *Gazzettino mondano*, uscito negli ultimi giorni di dicembre; se ne occupa il critico di «Lux», lodando gli effetti fotografici e la commistione dei generi, e avanzando invece riserve sulla recitazione e su certe indulgenze alla volgarità: pregi e difetti rilevati spesso nei pochi interventi dedicati dai critici d'epoca all'Aquila.

Nel confrontare la produzione dell'Aquila con quella dell'Ambrosio, in un bilancio del 1908, il critico di una rivista napoletana[11] rileva che quella dell'Aquila è «tecnicamente inferiore»: si tratta di «films per lo più di genere comico, e non troppo nuove in generale. Di solamente discreto ci ha dato *Gazzettino mondano* e il *L'Imperatore*», un dramma.

A partire dal 1909 i ritmi di produzione tendono ad accentuarsi e gli anni tra il 1910 e il 1911 risultano particolarmente fortunati e ricchi di iniziative per la Casa, che passa dai 55 titoli a soggetto del 1910 ai 73 titoli del 1911. L'Aquila tende ora decisamente a privilegiare il film a soggetto – le attualità "dal vero" rimangono limitate (scompariranno del

tutto dal 1913) – e a cercare di caratterizzare la propria produzione rispetto a quella di altre Case; ma dispone di pochi mezzi economici e tecnici. Ciò nonostante riesce a ottenere qualche segno di incoraggiamento e di apprezzamento. Uno dei primi a dare giudizi lusinghieri sull'Aquila è Luigi Marone[12], il quale, in occasione della partecipazione della Casa al Concorso mondiale di Milano (settembre 1909), osserva, nel suo italiano un po' sgangherato, che è arrivata molto presto alla perfezione. «Eravamo già abituati a vedere cinematografie magnifiche di questa casa che si è sempre mantenuta in un ambiente assolutamente artistico, senza precipitare la produzione per il solo scopo industriale. E questo le fa onore». Nel 1909 la Casa torinese mostra anche di voler esplorare strade nuove, di essere disponibile all'esperimento: alcuni critici apprezzano per esempio ne *L'ora tragica* il tentativo di raccontare una storia solo con le immagini, rinunciando cioè all'apporto delle didascalie (che nella produzione internazionale cominciava allora ad assumere una certa consistenza).

In questi anni l'Aquila dà alla propria produzione un indirizzo assai diverso da quello allora dominante in Italia: punta cioè le proprie carte, anche per quanto riguarda i film più ambiziosi, non sul filone storico o su riduzioni di opere letterarie e drammatiche di rilievo, ma su vicende avventurose, poliziesche e spionistiche, dense di violenza e di colpi di scena (rapimenti, sequestri di persona, adulteri, ecc.), ambientate di preferenza in paesi ritenuti "esotici" (a volte immaginari, a volte reali, come l'India, la Russia, il misterioso Oriente). Ricorrono inoltre spesso nei film Aquila le riprese in esterni, "dal vero", dovute probabilmente anche alla necessità di sopperire alle scarse attrezzature del piccolo teatro di posa. Questo indirizzo così controcorrente, rispetto alle ambizioni "artistiche" ed educative seguite nelle loro opere più impegnative dalle altre case, fin da allora aliena all'Aquila la simpatia e l'apprezzamento di molti critici, che accusano la Casa di essere bassamente commerciale e di speculare sull'emotività del pubblico meno colto; comincia però a procurarle anche il successo e l'attenzione del pubblico che spesso accorre nelle sale dove si proiettano i suoi film.

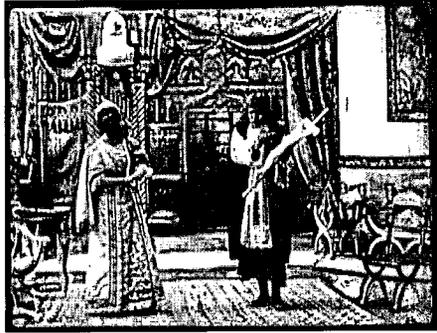
Nel 1910 l'Aquila potenzia anche la produzione delle comiche (che diventano 28), con il lancio di una serie di successo dedicata al personaggio di Jolicoeur (impersonato da Armando Gelsomini), al quale si aggiunge poi nel 1911 quello di Pik-Nik (con Armando Fineschi).

La produzione dell'Aquila trova il suo momento di maggiore fioritura quantitativa nel 1911: ma i suoi film drammatici si caratterizzano soprattutto per la particolare brevità (la media è inferiore ai 150 metri), mentre restano rari i "dal vero". È però già la conferma di una precisa tendenza il fatto che il primo lungometraggio prodotto dalla Casa e uscito nel 1911 sia un poliziesco (*Chi ha rubato il milione?*). Nel 1912 nella

produzione della Casa avviene un drastico ridimensionamento: passa a soli 27 film a soggetto. In maggio la stampa parla di temporanea stasi produttiva che sta per essere superata grazie a un «rimaneggiamento delle sue basi sociali»; ma poi, probabilmente, rallentano l'attività soprattutto le controversie che si verificano nel suo apparato direttivo subito dopo la costituzione della nuova società. La Casa comunque punta ora decisamente sulla formula del lungometraggio, sul film in due e più bobine, riducendo nello stesso tempo il proprio impegno nel documentario e nel film comico. Nel marzo di quell'anno, coerentemente con il proprio stile e il genere preferito, lancia sul mercato una nuova serie «Terrore», avviata da tre film lunghi (*La lacrima d'oro*, 400 m.; *Le ali che tradiscono*, 700 m.; *Lo spettro di Jago*, 800 m.), e in settembre inaugura la serie Grands spectacles Aquila così pubblicizzata: «Spettacoli principi per Ricchezza, Arte, Sensazionalità, il più trionfale successo della nuova compagnia cinematografica»[13]. In ottobre, dopo il passaggio dei poteri da Ottolenghi a Pugliese, la stampa annunzia «un nuovo indirizzo dato alla produzione» così che «l'Aquila diventerà la nuova Nordisk della Cinematografia»[14]. La citazione della più importante società di produzione danese non è casuale: visto che le caratteristiche di molti "drammi moderni" della Casa torinese risultano molto simili a quelle dei film a lungometraggio danesi e tedeschi che già da più di un anno stanno ottenendo larghi consensi nelle sale di tutta la penisola.

Lo confermano anche i film che, all'inizio del 1913, inaugurano il nuovo «Ciclo d'oro» dell'Aquila, *Il fuoco della redenzione* e *La busta d'acciaio*, entrambi di 1000 m.

Nel 1913 l'Aquila, nonostante il modesto numero di film immessi sul mercato (32), mostra una buona efficienza industriale, e ottiene alcuni importanti successi di pubblico, anche a livello internazionale (con film polizieschi – nonostante il titolo fuorviante – come *Fedora* e *La Bibbia*, avventurosi come *Gli accattoni del Sacro Cuore* o *La belva di mezzanotte*, o western, come *La vampira indiana*), grazie anche all'apporto di nuovi qualificati collaboratori, quali Achille Consalvi, Roberto Roberti e i coniugi Zambuto. Ma continua la diffidenza della critica per un tipo di produzione che viene considerato deteriore: molto spesso si rilevano la volgarità e le inverosimiglianze dei soggetti, ma non mancano mai lodi per la regia, per la cura scenografica, per l'interpretazione degli attori. Molti apprezzamenti giungono anche dall'estero, dove non fanno velo ai recensori i pregiudizi moralistici e le esigenze di artisticità. A proposito dell'Aquila, recensendo *Fedora* di Consalvi, scrive, tra l'altro, il critico del londinese «The Bioscope»: «They are a versatile company and are constantly giving us proof of their abilities in new directions. It is safe to say, however, that they have never vouchsafed to us a finer picture than *Fedora*», film – sottolinea – «wonderfully well staged, the interior scenes

Due fotogrammi di *Floriana De Lys* (1909), film "vandeano" dell'Aquila

being elaborate, costly, and always artistic, and the exteriors characterised by the striking natural beauties of which Italy is so bountiful». Ma anche in Italia, accanto ai critici che sistematicamente stroncano ogni suo nuovo film, non mancano coloro che cercano di spiegare e di giustificare le scelte dell'Aquila. Osserva per esempio nel 1914, a proposito del dramma a fosche tinte *La prigione d'acciaio*, un corrispondente della napoletana «La Cine-Fono»[15], che la Casa «è l'unica editrice che metta in scena con criteri speciali, niente affatto artistici, ma esclusivamente commerciali. Un solo effetto si propone: tenere desta, più che mai desta, l'attenzione del pubblico (stavo per dire "popolo"), e stupire con trovate più o meno originali e sapienti. Da molto tempo ho pazientemente seguito la proiezione delle ricercatissime pellicole Aquila, e ho dovuto constatare gli effetti evidenti, eloquenti che producono nelle "masse": l'attenzione dello spettatore diviene tenace, il cervello si perde in congetture, i nervi sono, in certi punti, in completa tensione; il che – mi si creda pure – non avviene che relativamente per quelle produzioni, per quei drammi anzi, che siamo soliti chiamare "d'amore", "di psicologia", "morali", "sociali". Che poi l'Aquila sia anche artisticamente in rialzo, ne è fulgida prova il fatto della fastosa messa in scena, dell'impeccabile "inquadratura", dell'interpretazione sempre efficace, sebbene esagerata, della fotografia oltremodo chiara».

Uno dei più tenaci detrattori della Casa è Pier da Castello, il critico della torinese «La Vita Cinematografica», che, nel luglio del 1914[16], le rimprovera di aver fatto suo «il repertorio poliziesco, ladresco, brigantesco, infarcito di scoppi, d'incendi, di scontri ferroviari, di sequestri di persone, di sette» e la invita a cambiare rotta: «Toccate la corda del sentimento e sarete compresi da tutti i popoli, da tutte le razze; ché quella della fantasia, delle passioni violente è propria delle classi inferiori o delle menti

ammalate». Nell'ottobre dello stesso anno vengono giudicate di cattivo gusto anche le "planches" della pubblicità dell'Aquila. Ma gli risponde nel dicembre dello stesso anno il critico di una piccola rivista palermitana[17] rilevando che l'Aquila è speciale perché «ha molte nemiche... fra le colleghe e molti, moltissimi amici fra il pubblico. L'Aquila-Film è la più discussa fra le Case, primo ed in principalissimo luogo per il genere dei lavori da essa lanciati sul mercato: in secondo luogo – diciamolo pure francamente – per invidia dei concorrenti; e poi per la sua grande indipendenza dai servilismi della réclame. Un fatto è certo ed indiscutibile, ed è che essa ha saputo farsi oggi una buona reputazione nel mercato cinematografico mondiale per la grande ricchezza delle sue messe in scena, per la superba signorilità dei suoi ambienti».

Nel 1914 la produzione annuale della Casa si assesta intorno ai 20-30 titoli e i lungometraggi che costituiscono ormai il totale della sua produzione mantengono il buon livello qualitativo dell'anno precedente. I film migliori sono ancora quelli di genere avventuroso (come *Il bandito di Port-Aven* o *Il barcaiuolo del Danubio*), ma si fa strada anche una nuova tendenza verso il dramma passionale, per storie d'amore e di morte, avvertite da qualche critico come un cambiamento di rotta. Ad alcuni titoli del 1914 indicativi di questi nuovi interessi della Casa (*La principessina di Bedford*, *La redenzione di Nanà*, *Teodora*) fanno riscontro altri titoli negli anni successivi, come *La peccatrice* e *Tenebre* del 1916; a proposito di quest'ultimo film torna all'attacco come al solito «La Vita Cinematografica»[18], che rileva: «L'Aquila pretende di aver assunto un nuovo indirizzo. [...] Meglio valeva che la vecchia Casa torinese continuasse a battere i sentieri consueti. Pantanosi e tenebrosi, ma non privi d'interesse per il popolo amatore di romantiche abborracciature, frenetiche di assurdità ed inverosimiglianze angosciose. Ma il nuovo genere passionale che sostituisce le antiche poliziottate rocambolesche, non è carne e non è pesce. Non è passione, non è dramma, non è letteratura, non è fantasia». Il pubblico continua però ad affollare le sale.

Il 1916 è il penultimo anno di attività dell'Aquila, che, pur diminuendo la produzione (si passa da 32 a 23 film), si sforza di ampliare la gamma dei generi, moltiplicando le serie: a quella "d'Oro" si aggiungono ora i "grandi spettacoli", i "grandi drammi polizieschi", la serie "romantica" e quella "Lina Simoni", con incursioni anche nel genere fantastico (e buone accoglienze dalla critica ottengono *Il Cavaliere del silenzio* e *Il mendicante d'amore*). Ma sono gli ultimi fuochi. Sui film della Casa interviene sempre più spesso la censura: e per alcune produzioni del 1917 (cinque in tutto) cominciano a esserci anche problemi di distribuzione. Tanto che l'ultimo film – primo e unico tentativo dell'Aquila nella direzione del serial avventuroso, *I misteri di Montfleury* – arriverà sugli schermi solo nel 1918, quando l'Aquila ha ormai chiuso i battenti.

7. Altre vicende e attività della Casa

L'attività produttiva dell'Aquila viene avviata negli ultimi mesi del 1907, e l'organizzazione per la distribuzione e la vendita dei film si dimostra subito molto efficiente, arrivando sul mercato interno e all'estero grazie ad accordi con commercianti e rappresentanti. Negli anni 1908 e 1909 i ritmi di produzione rimangono però modesti, dando l'impressione che i guadagni ottenuti dalla moltiplicazione delle copie vendute vengano solo in minima parte reinvestiti nel potenziamento delle strutture produttive. Ottolenghi comunque guarda lontano: nel febbraio 1909 partecipa al Congresso dei produttori europei di Parigi e anche l'Aquila sottoscrive l'accordo con cui le Case europee si impegnano a sostenere una serie di norme, per la vendita e la distribuzione dei loro film, che entreranno in vigore dal primo marzo; ma poi, assieme all'Itala e all'Éclair, dichiara alla fine di febbraio di voler conservare la libertà di vendere e di distribuire i propri film come meglio crede[19]. Il credito di cui Ottolenghi gode allora negli ambienti del cinema internazionale è confermato anche dal fatto che, dopo il Congresso di Parigi, egli (assieme a Bollardi della Saffi-Comerio) viene chiamato a rappresentare l'Italia in un Comitato di direzione che deve (almeno in teoria) garantire l'applicazione dei fumosi e discutibili deliberati di quel Congresso. L'Aquila partecipa al Concorso mondiale di Cinematografia che si svolge nel settembre 1909 a Milano presentando due film (*La poesia della vita* e *L'ora tragica*), per i quali ottiene la Targa d'oro dell'Associazione della Stampa e una Medaglia d'oro del Comitato del Concorso.

Nel novembre dello stesso 1909 la Casa riorganizza il proprio sistema di vendita, adeguandosi ai nuovi criteri di distribuzione ormai entrati nell'uso e nominando concessionario esclusivo per la vendita in Italia la ditta A. Schultze di Torino: dopo il fallimento di quest'ultima, nel novembre 1910 la concessione per l'Italia e Trieste passa alla ditta Marzetto, Baronetto e C. di Bologna. Nell'ottobre dello stesso anno l'Aquila partecipa anche al nuovo Concorso di Milano, dove proietta però solo una comica di Jolicoeur.

Nel gennaio del 1912 fa probabilmente un accordo con la Kodak italiana per la fornitura della pellicola e nella sua pubblicità specifica che «tutte le films sono stampate esclusivamente su nuova pellicola Kodak».

Nei primi mesi del 1912 comincia però a mostrarsi in crisi: la produzione subisce un rallentamento e si comincia a parlare di riorganizzazione e di potenziamento dovuti all'apporto di nuovi capitali. In effetti il 15 aprile si costituisce ufficialmente la collettiva Films Aquila, che ha per oggetto «la fabbricazione e il commercio delle pellicole cinematografiche, come pure l'esercizio di industrie affini e congeneri, compresa l'assunzione e la partecipazione ad aziende correlative»[20]. Il capitale sociale è di L.

Antonietta Calderari e Roberto Roberti in una scena dell'avventuroso *La torre dell'espiazione* (1913) realizzato dallo stesso Roberti

120.000 e questa volta Camillo Ottolenghi e l'avvocato Pugliese sono soci alla pari: Ottolenghi si assume la direzione amministrativa, mentre a Pugliese tocca «la organizzazione e la direzione dei reparti tecnici e artistici, nonché l'assunzione e il licenziamento del relativo personale».

In giugno la stampa specializzata pubblica notizie rassicuranti circa la ripresa e la continuità del lavoro nello stabilimento. Scrive per esempio «Il Cinema-Teatro» di Roma[21] che, dopo il «rimaneggiamento delle sue basi sociali», l'Aquila «riprenderà la sua attività con la pubblicazione di importanti films. Il cav. Camillo Ottolenghi, fondatore della Casa, e l'avv. L. Pugliese, uno dei più attivi componenti della prima combinazione sociale sono sempre alla direzione di essa». La stasi produttiva è probabilmente dovuta anche all'impegno con cui la nuova direzione ha avviato la costruzione di un nuovo stabilimento, stipulando nel contempo un contratto di rappresentanza con un nuovo concessionario per l'Italia, la casa A. De Giglio di Torino. In settembre già si annunciano importanti novità, film di rilievo pronti per la distribuzione. In realtà però la crisi è più profonda, collegata anche a disaccordi sulla gestione che impediscono un vero rilancio. Così che l'8 ottobre si arriva a sanzionare lo scioglimento della società costituita ap-

pena sei mesi prima e l'uscita di Ottolenghi dalla ditta, che rimane ora nelle mani del solo Pugliese[22].

All'avvento del lungometraggio, dopo il 1911, l'Aquila sta passando un periodo di difficoltà, la riorganizzazione va a rilento; anche dopo l'uscita di Ottolenghi, l'attività stenta a prendere quota. La Casa esita a scegliere tra il vecchio sistema della vendita delle copie e quello del noleggio, che sembra a questo punto prevalere. Nel giugno 1913 l'Aquila – che ha sperimentato tra le prime la nuova formula del film lungo, su di esso impostando dal 1912 i propri piani produttivi – seguendo l'esempio di altre Case italiane, organizza la vendita per zone, rinunciando alla rappresentanza della De Giglio e nominando alcuni concessionari: per il Piemonte e la Liguria il torinese Edmondo Petrini (e in subordine il genovese Stefano Pittaluga – esercente da poco entrato nel campo della distribuzione – a cui è affidato il noleggio), per la Lombardia il milanese Guido Corti, per la Toscana il fiorentino Florenzio Minuti e per il Centro Sud il napoletano Mario Recanati. Ma procede per tentativi più che in base a un piano preciso di sviluppo: tanto che ancora nel maggio 1914 la stampa torna ad annunciare come una novità la scelta dell'Aquila di vendere attraverso rappresentanti regionali.

Gli ultimi anni di attività della Casa sono senza storia. L'ultimo episodio interessante che la riguarda è nel 1915 la controversia cui dà luogo l'uscita di un film, il cui titolo (*Maddalena Céliat*) fa infuriare l'omonima attrice allora attiva all'Ambrosio, che non aveva avuto nulla a che fare con la produzione dell'Aquila: e la Casa è costretta a cambiarlo.

Mancano precise informazioni sul fallimento che a quanto sembra concluse nel 1917 la vita della società.

7.1. La diffusione all'estero.

L'Aquila arriva, subito dopo la sua entrata in attività, in alcuni mercati esteri. Nel gennaio 1908 raggiunge, tra le prime marche italiane, il mercato inglese, dove i suoi film vengono inizialmente distribuiti dalla Williamson and Co. di Londra; in febbraio vende in Francia avendo aperto con la Comerio e la Pineschi un deposito a Parigi (al n. 22 di rue Saint-Marc): e la pubblicità promette qualità all'epoca molto richieste alla nuova produzione: «Photographie irréprochable – Fixité absolue – Effet de virages nouveaux. Nouveautés toutes les semaines». Nel marzo dello stesso anno Ottolenghi concede la rappresentanza per tutto il mondo (tranne Spagna, Portogallo e Italia) alla parigina Helfer & Segré (in ottobre diventerà la Casa Charles Helfer), che però non specifica nella pubblicità la marca della casa italiana; ma vende i propri film in Francia anche attraverso il periodico «Argus Phono-Cinéma»: i film esportati rimangono pochi. Dal giugno 1908 la Casa arriva anche in Belgio, in Olanda e in Lussemburgo.

In Gran Bretagna, nel giugno 1908 la sua rappresentanza passa alla

Loueurs ! Exploitants !

Désormais

Toutes les Nouveautés

de la

Société "Aquila-Films" de Turin

La Grande MARQUE ITALIENNE qui détient la COUPE D'OR de l'Association de la Presse et la GRANDE MEDAILLE D'OR du Comité, decernée par le PREMIER CONCOURS MONDIAL de la Cinématographie à Milan en 1910.

SERONT VISIBLES

CHAQUE SEMAINE (Samedi et Lundi)

CHEZ

MM. RALEIGH & ROBERT

16, Rue Sainte-Cécile, 16

CONCESSIONNAIRES EXCLUSIFS pour la FRANCE et l'AMERIQUE DU SUD (moins l'Argentine et l'Uruguay)

DEMANDEZ EN VISION les SAISISSANTES NOUVEAUTÉS de l' "AQUILA" (affiche 100 × 140)
DEUX NOUVEAUTÉS PAR SEMAINE.

Pubblicità dell'Aquila Films sul francese «Ciné-Journal», 21 gennaio 1911

The Walturdaw Co. e nel marzo 1909 alla Walter Tyler Limited (che distribuisce anche l'Itala Film e l'Éclair); dopo qualche mese di assenza, ricompare in maggio sul mercato inglese rappresentata dall'agenzia londinese della Gaumont (The Gaumont Co.), che ne ha l'esclusiva; ma è una distribuzione intermittente. I suoi film ricominciano a uscire regolarmente in Gran Bretagna dal luglio 1910, rappresentati dalla ditta J.F. Brockliss, che li importa anche per alcuni mesi del 1911. Poi l'Aquila scompare dal mercato inglese, per ricomparire dal gennaio 1912 con la distribuzione della M.P. Sales Agency di Wardour Street (anche nel 1913).

In Francia dall'agosto 1909 è rappresentata dalla Raleigh et Robert – la stessa ditta che distribuisce i prodotti Ambrosio – che specifica la marca della Casa italiana; ma i film sono pochi. Dopo un viaggio a Parigi di Ottolenghi e Pugliese, dall'ottobre 1910 la Raleigh et Robert ha la concessione dei suoi film anche per l'America del Sud (tranne Argentina e Uruguay), annunciando l'intenzione di distribuire due nuovi film Aquila alla settimana. Nel marzo 1912 la distributrice francese è diventata la Société des Phonographes et Cinématographes «Lux» di Parigi; da agosto i film dell'Aquila sono però diffusi anche dalla Agence Générale du Cinématographe; mentre in ottobre la rappresentanza ritorna alla Raleigh et Robert.

Dal settembre 1910 i prodotti Aquila sono presenti nel mercato spagnolo, distribuiti dalla ditta Juan Verdaguer di Barcellona (che rappresenta anche la Milano Films), che mantiene l'incarico anche nel 1913.

Nel 1910 le riviste segnalano la presenza dell'Aquila in Russia e nel 1911 nei Paesi dell'America del Sud, mentre continua la distribuzione in Belgio e in Olanda.

La Casa giunge anche negli Stati Uniti fin dall'aprile 1908 e nel 1909 è presente nel circuito degli Independents (distribuita dalla Film Import & Trading Co. di New York).

Con l'avvento del lungometraggio, anche l'Aquila modifica i criteri di distribuzione dei propri film: ciascuno è affidato a concessionari esclusivi per zone o per paesi specifici. *La Bibbia*, per esempio, nel 1913 è affidato in esclusiva per Belgio e Olanda alla ditta Santoni & Co. di Bruxelles, mentre nello stesso periodo, in Francia, distribuisce i film direttamente e in Austria la rappresenta Fritz Freund.

Anche per l'Aquila Films, come per tutte le altre società cinematografiche italiane, lo scoppio della prima guerra mondiale comporterà un brusco arresto delle esportazioni; e sarà anche questa una delle cause che contribuiranno al suo declino.

8. La reperibilità

L'Aquila Films non ha lasciato molte tracce di sé sulla stampa specializzata nell'epoca in cui è rimasta in attività: Ottolenghi e Pugliese

non avevano i mezzi per appoggiare pubblicitariamente i film che producevano, oppure non credevano in quel tipo di promozione. Per questo la documentazione fotografica sull'Aquila è oggi quasi inesistente, e non miglior sorte hanno avuto i film che essa ha prodotto nell'arco di un decennio: è difficile, infatti, stabilire quanti e quali siano stati effettivamente conservati. Negli ultimi anni, fortunatamente, continuano ad arrivare, soprattutto dall'estero, segnalazioni di nuovi ritrovamenti di film italiani e nuove copie ristampate o restaurate. Per quanto riguarda l'Aquila Films, però, i ritrovamenti sono stati fino ad oggi piuttosto scarsi e in copie per la maggior parte gravemente lacunose: nonostante le ricerche attivate in occasione di qualche benemerita retrospettiva (come quella delle Giornate del Cinema Muto di Pordenone nel 1985, che ha voluto rendere omaggio a uno dei realizzatori-attori più legati alla marca torinese, Roberto Roberti, il padre del regista Sergio Leone).

L'elenco che segue riguarda le copie di cui a tutt'oggi è stata sicuramente accertata l'esistenza presso le cineteche indicate (e quasi tutte sono state anche effettivamente proiettate in occasione di qualche rassegna sul cinema muto italiano).

Floriana De Lys (1909) AIRSC, Roma (copia di 191 m.)/National Film and Television Archive, Londra

La donna fatale (1910) Cineteca Italiana, Milano

Pik Nik è fanatico pei fiori (1911) Nederlands Filmmuseum, Amsterdam

Pik Nik ha il do di petto (1911) Nederlands Filmmuseum, Amsterdam

Pik Nik veste la jupe-culotte (1911) Nederlands Filmmuseum, Amsterdam

La Bibbia (1913) Cineteca Nazionale, Roma (incompleto)

Sua Maestà il Sangue (1913) Nederlands Filmmuseum, Amsterdam
La torre dell'espiazione (1913) Cineteca Comunale, Bologna (frammento)

Teodora (1914) National Film and Television Archive, Londra

Riguardo ad altri titoli (*La luce è spenta*, 1911; *La jena dell'oro*,

1912) ci sono giunte notizie di ritrovamenti che non hanno, però, avuto ancora conferma; mentre almeno un altro film dell'Aquila, di cui non è stato finora identificato il titolo originale, esiste nella collezione di José Pantieri.

---

1. Cfr. lettera in archivio Bernardini. La data è confermata dalla pubblicità della Casa, che nel 1912 annuncerà il suo sesto anno di attività (cfr. «La Vita Cinematografica», Torino, 1, 1912).
2. Franco Prono, *Ottolenghi-Aquila Film*, in *Le fabbriche della fantasticheria. Atti di nascita del cinema a Torino*, a cura di I. Fabri, Aleph Editore, Torino-Enna, 1993, pp. 83 e sgg.
3. Conferma il tipo di società anche una nota di Luigi Marone («La Cine-Fono», Milano, 3, 1 novembre 1908, p. 4) che rileva come la ditta fosse stata fondata «en amateurs». Secondo Maria Adriana Prolo (*Storia del cinema muto italiano*, Poligono, Milano, 1951, p. 25) – seguita da Francesco Savio (voce "Aquila Film", *Enciclopedia dello Spettacolo*, vol. I, Le Maschere, Roma, 1954; 1975^2, Unedi, Roma, p. 765) – l'Aquila sarebbe nata dalla trasformazione di una precedente ditta Ottolenghi Films: è probabile che si tratti però di un equivoco, nato dal fatto che nei primi anni la produzione della Casa veniva spesso riferita al nome del suo fondatore piuttosto che alla ragione sociale, evidentemente meno conosciuta, della società.
4. Cfr. «Rivista Fono-Cinematografica», Milano, 7, ottobre 1907, p. 113 e «La Lanterna», Napoli, 4, 13 ottobre 1907, p. 1.
5. Cfr. «Il Sole», Milano, 27 giugno 1912.
6. Luigi Marone, *Films-Aquila Camillo Ottolenghi*, «La Cine-Fono», Milano, 3, 1 novembre 1908, p. 4.
7. Criticus, «Cosmo-Film», Palermo, 15 dicembre 1914.
8. Spesso citato dalle fonti d'epoca come Consalvo.
9. Cfr. Aldo Bernardini e Vittorio Martinelli, *Roberto Roberti direttore artistico*, Le giornate del Cinema Muto, Pordenone, 1985.
10. Più controverse risultano invece le segnalazioni della presenza all'Aquila negli stessi anni di Ubaldo Maria Del Colle e del comico Emilio Vardannes.
11. «Il Café-Chantant e la Rivista Fono-cinematografica», Napoli, gennaio 1909.
12. Luigi Marone, «La Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica», Napoli, 85, 20 novembre 1909, p. 9.
13. «L'Illustrazione Cinematografica», Milano, 15, 20-25 agosto 1912.
14. Veritas, *L'"Aquila-Film" e la sua produzione*, «La Vita Cinematografica», Torino, 22, 30 novembre 1912, p. 60.
15. «La Cine-Fono e la Rivista Fono-cinematografica», Napoli, 290, 12 settembre 1914.
16. Su «La Vita Cinematografica», Torino, 25, 7 luglio 1914, pp. 66-67.
17. Criticus, *Teodora*, «Cosmo-Film», Palermo, 15 dicembre 1914.
18. Il rondone, «La Vita Cinematografica», Torino, 22-30 novembre 1916.
19. Cfr. «The Bioscope», London, March 4, 1909, p. 7.
20. Franco Prono, *Ottolenghi-Aquila Film*, *cit.*, p. 85.
21. «Il Cinema-Teatro», Roma, II, 28, giugno 1912, p. 2.
22. Cfr. anche «Il Sole», Milano, 27 novembre 1912.

Cognome, nome / Surname, name

Indirizzo / Address

Cap / Postcode Città / City

Stato / Country Tel. / Phone

❒ Desidero prenotare n. .... abbonamento/i per un anno (4 numeri + 1 numero doppio):
L.80.000 - Euro 41,32 (Italia), L.100.000 - Euro 51,65 (Europa), L.120.000 - Euro 61,97 (altrove)

❒ Please send me n. .... annual (4 issues + 1 double issue) subscription/s:
L.80.000 - Euro 41,32 (Italy), L.100.000 - Euro 51,65 (Europe), L.120.000 - Euro 61,97 (elsewhere)

Forma di pagamento / Payment

❒ Unisco assegno bancario / I enclose a cheque

❒ Spedite contrassegno / Please forward C.O.D.

❒ Ho versato sul vostro c/c postale n. 222307 / I have utilised Italian Post Office account n. 222307

❒ Autorizzo pagamento con carta di credito / I authorise you to charge my: ❒ American Express ❒ Visa ❒ Carta Si
n. scadenza / expiry date

❒ Inviate fattura (solo per enti e istituzioni) / Invoice for Companies and Public Bodies only

Data / Date Firma / Signature

Garanzia di riservatezza, informativa ex articolo 10. Legge 675/96

I suoi dati personali sono trattati in forma automatizzata al solo fine di prestare il servizio in oggetto che comprende, a sua discrezione, l'offerta di prodotti e servizi di *Bianco & Nero*, con modalità strettamente necessarie a tale scopo. Il conferimento dei dati è facoltativo: in mancanza, tuttavia, non potremo dar conto del servizio. I dati non saranno divulgati.

Guarantee of Privacy. Ref. article 10. Italian Law 675/96

Personal information supplied for the purposes of a subscritpion to *Bianco & Nero* will be added to our data bank for the exclusive use of the publisher Marsilio. While you are not obliged to provide this information, Marsilio can not guarantee its services if this consent is not given.

Cedola
di commissione
libraria

NON AFFRANCARE
Francatura ordinaria
a carico del destinatario
da addebitarsi sul conto
di credito speciale n. 334
presso l'Ufficio Postale
di Venezia C.P. (Aut. Dir.
Prov. P.T. di Venezia n.
44242/3/11 del 29.12.83)

Marsilio Editori s.p.a.
Marittima - Fabbricato 205
30135 Venezia
ITALY

Sped. in abb. post. 45% art. 2 Comma 20/B Legge 662/96 Filiale di Padova

Distribuzione
Marsilio

ISBN 88-317-7223-6

€10.33